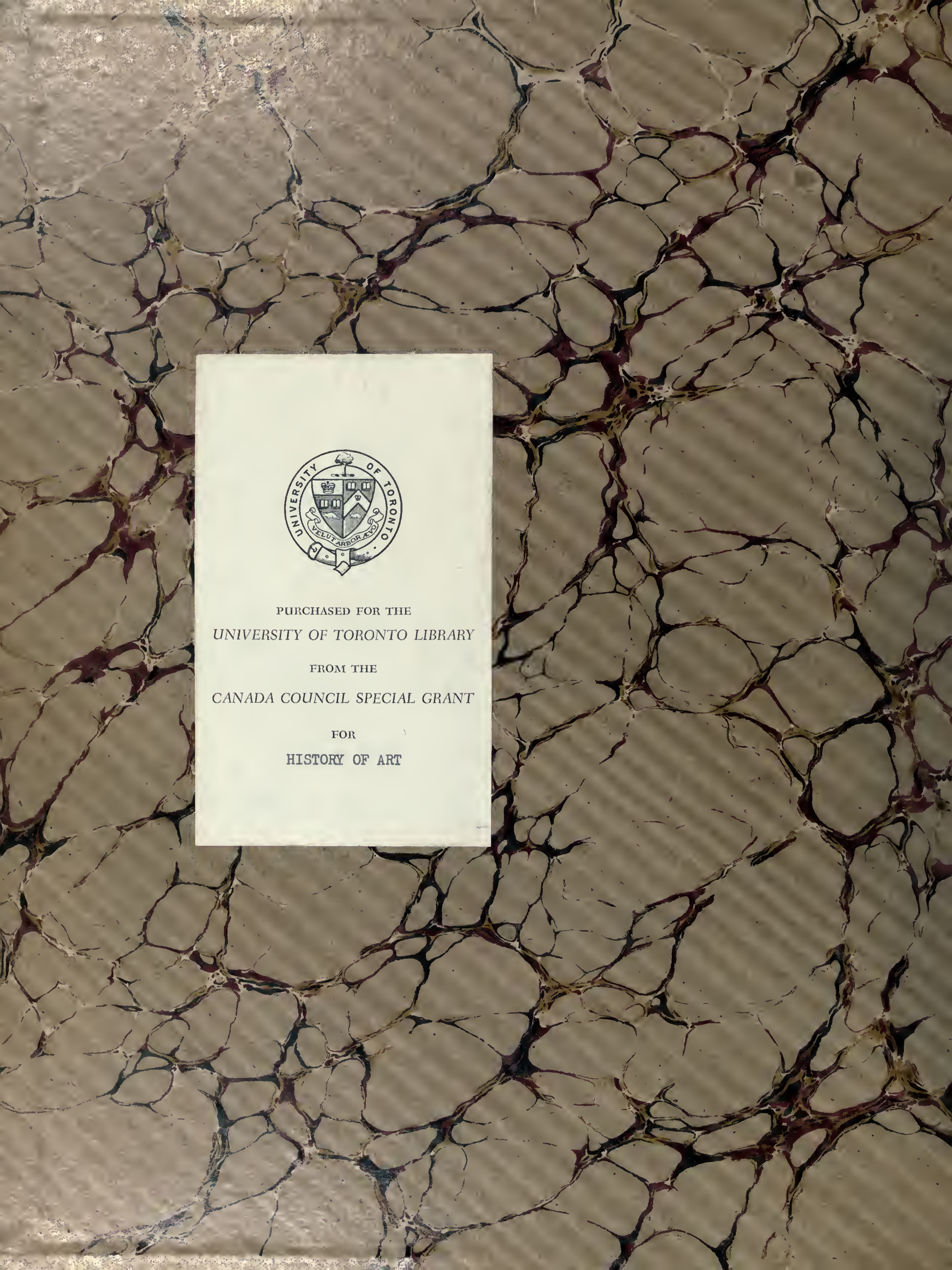
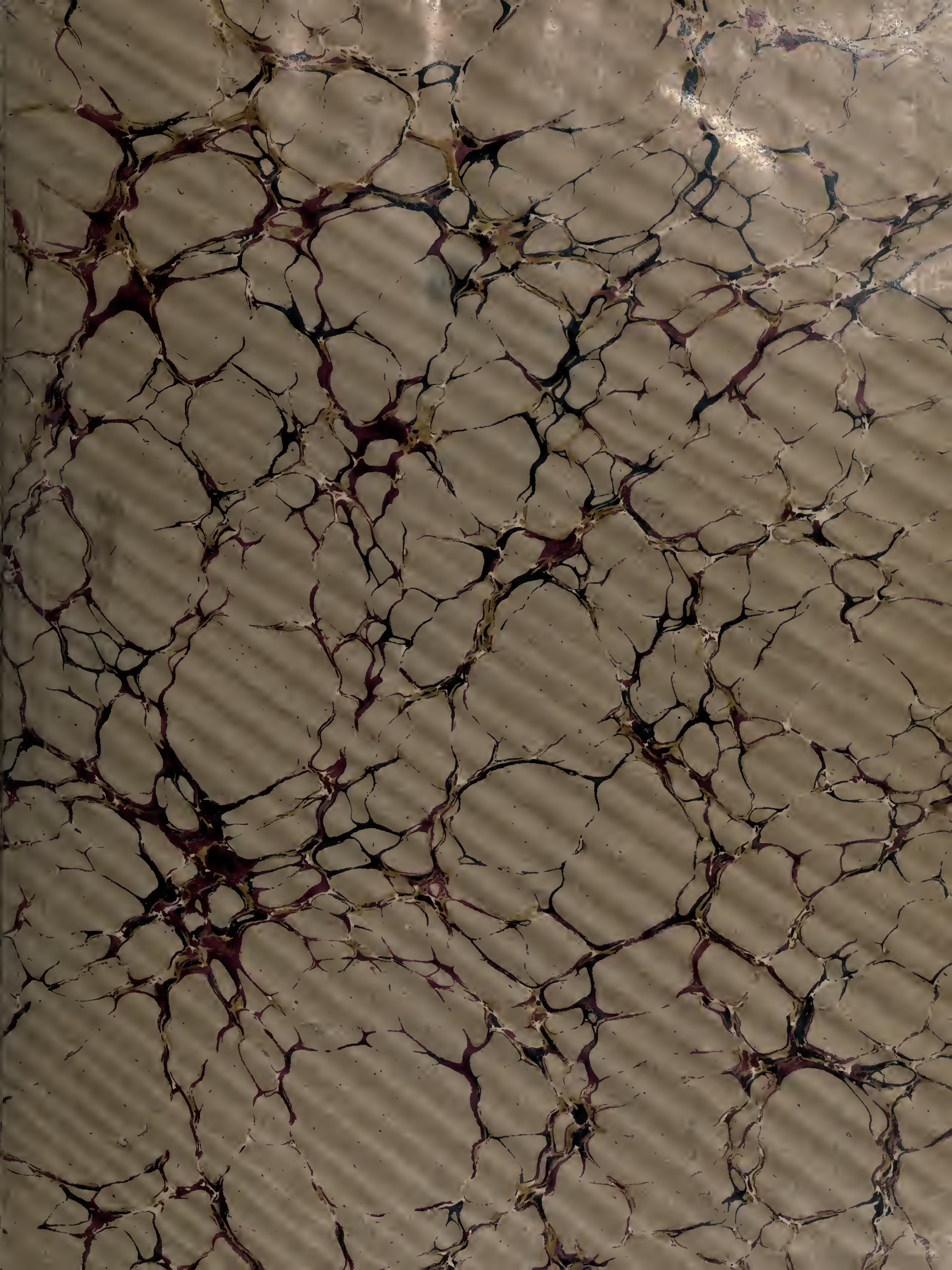
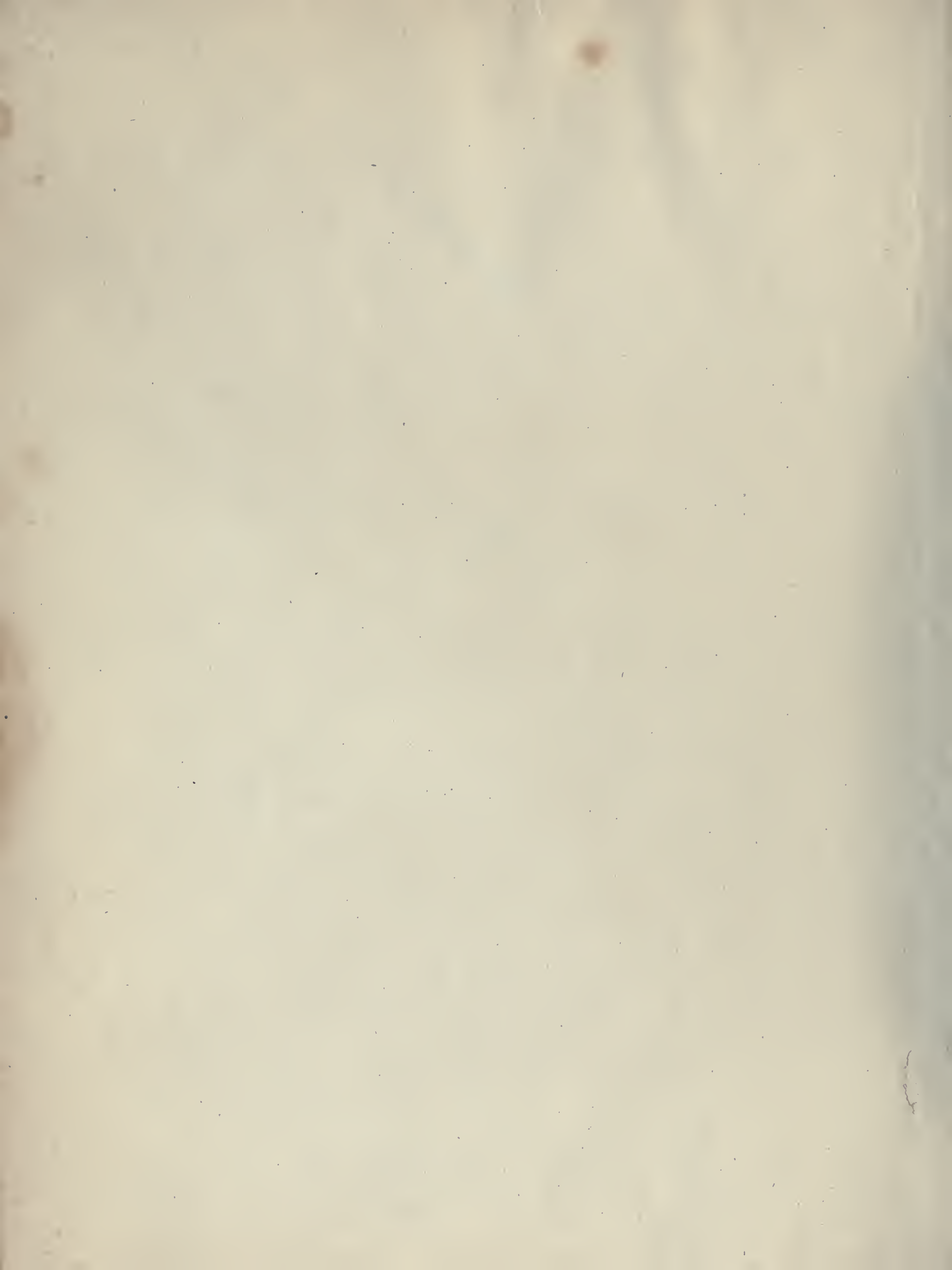
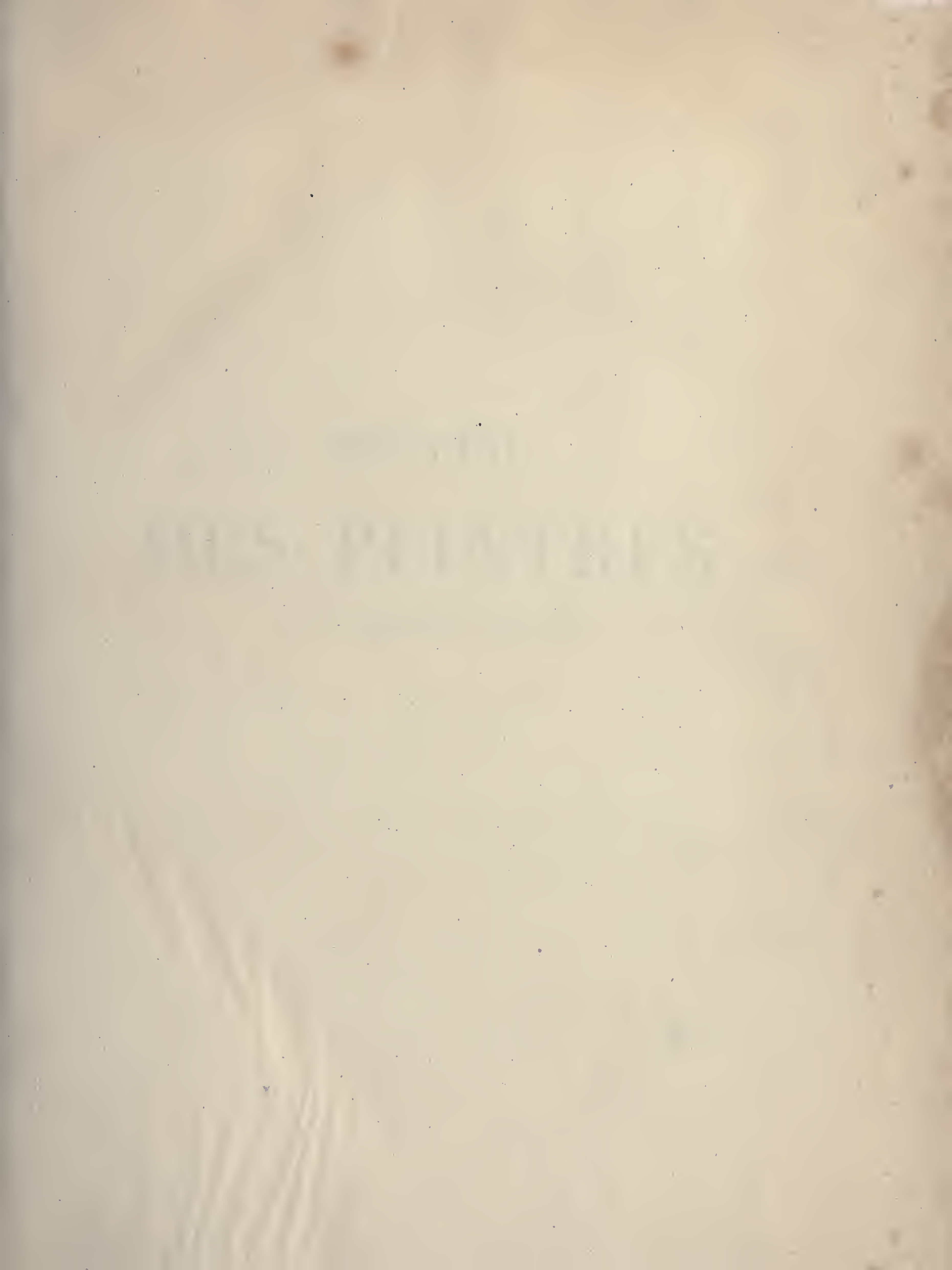
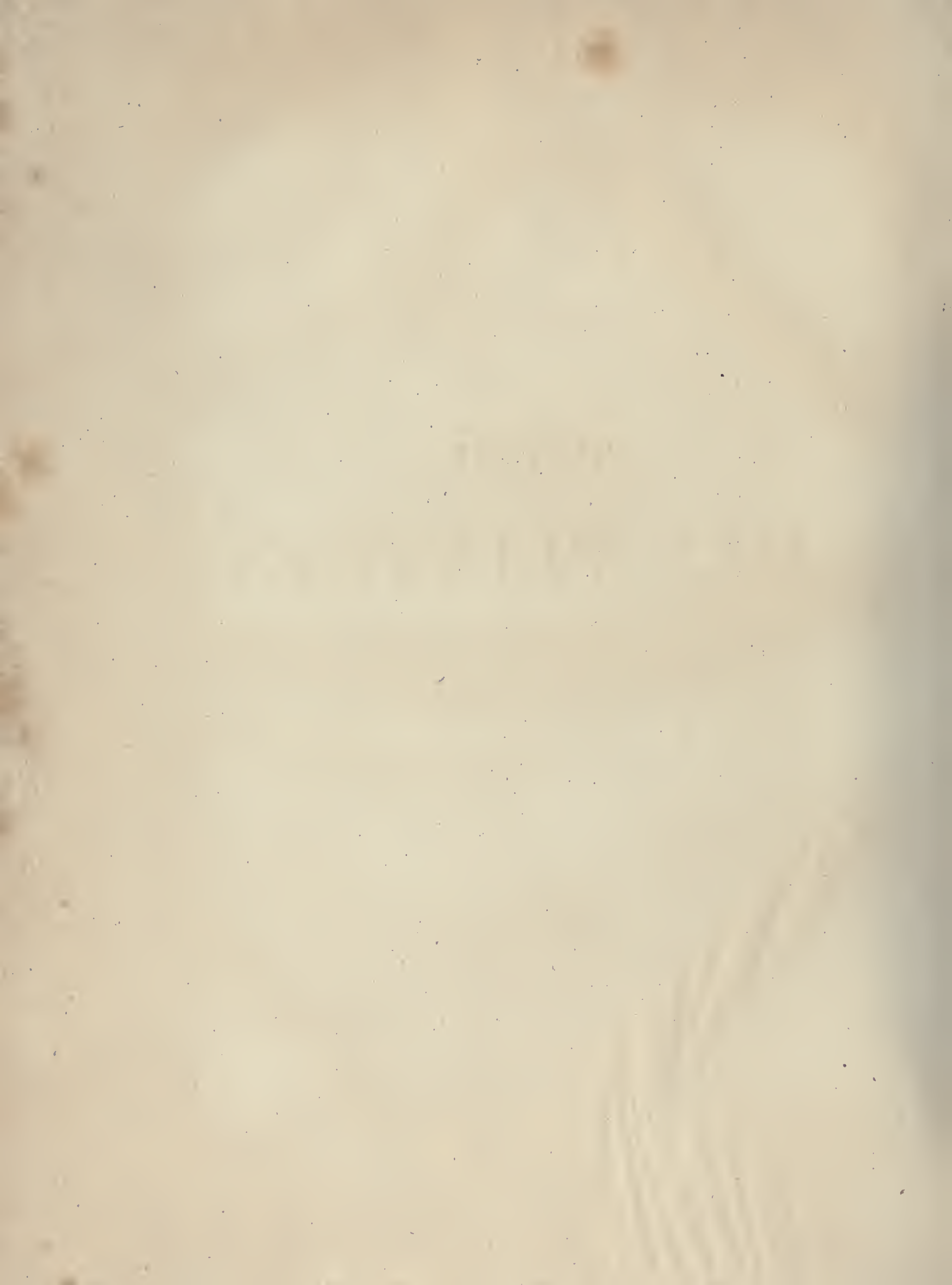

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00077138 6











HISTOIRE
DES PEINTRES
DE TOUTES LES ÉCOLES

Paris. — Imprimerie Jules Le Clere et Cie, rue Cassette, 29.

HISTOIRE
DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES

ÉCOLE FLORENTINE

PAR MM.

CHARLES BLANC ET PAUL MANTZ.



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LOONES, Successeur

RUE DE TOURNON, 6, FAUBOURG SAINT-GERMAIN.

M DCCC LXXVI

INTRODUCTION

A L'HISTOIRE

DES PEINTRES DE L'ÉCOLE FLORENTINE

Lorsqu'on jette un coup d'œil d'ensemble sur l'histoire de l'art en Toscane et qu'on songe aux merveilles qui nous sont venues de cette région privilégiée, on est frappé d'admiration et de surprise, on se sent au cœur une sympathie qui ressemble à un remercîment. On s'étonne, on applaudit, et l'acclamation n'est ici que de la justice. En dehors du rayonnement de l'Égypte et de la Grèce, on ne voit pas, depuis que l'homme met son rêve dans la recherche de la beauté, qu'un pareil effort ait été accompli, qu'une pareille éclosion de chefs-d'œuvre ait jamais ébloui les âmes. Ce magnifique mouvement a suivi la loi de l'histoire. Rien ne s'improvise dans l'art et rien n'est éternel : comme toutes les autres écoles, l'école toscane a connu les hésitations du début et les mélancolies de la décadence. Mais sa jeunesse et son âge viril ont été, pendant trois siècles, l'étonnement du monde et sa leçon. De Cimabue à Michel-Ange le prodige est permanent, et, en présence de la surabondance de ces richesses, l'historien pourrait presque se déclarer embarrassé, si l'admiration, criminellement paresseuse, devait s'avouer vaincue par la multiplicité des grands hommes et des grandes œuvres.

Cette glorieuse histoire commence au XIIIe siècle. Sans doute, l'Italie centrale n'avait pas attendu jusqu'à cette époque pour enrichir ses inspirations des prestiges de la forme et de la couleur ; il y avait toujours eu des artistes, ou du moins des faiseurs d'images, chez les successeurs des Etrusques, et le souvenir des merveilles de l'art antique n'avait jamais complétement péri sur cette terre féconde. Même au milieu du crépuscule des âges bar-

bares, il était resté une lumière; mais, pendant cette longue période historique, l'effort personnel du génie toscan n'apparaît pas encore. Pour cette phase intermédiaire où l'antiquité achève de mourir, où l'esprit moderne n'est point affranchi, l'idéal, c'est l'art byzantin, tel que l'ont pratiqué les mosaïstes de Ravenne et les enlumineurs de représentations sacrées, dévotes figurations où le type traditionnel est constamment reproduit. La peinture alors est faite de somptuosité et de roideur; elle se surcharge de dorures, elle donne aux chairs des colorations brunes dont la monotonie systématique semble se ressouvenir de je ne sais quel modèle venu d'Orient; elle multiplie sur les panneaux qu'elle décore les ornements en relief, les auréoles rayonnantes, les richesses des bordures aux silhouettes symétriquement compliquées; mais les figures gardent une attitude hiératique, la gesticulation est sobre et l'expression est à peine traduite dans ces saintes images, qu'on dirait faites pour être adorées par des âmes tranquillement asservies plutôt que pour parler à des intelligences libres, pour éveiller la tendresse au fond des cœurs émus.

La somnolence byzantine prolongeait son rêve stérile lorsque Margaritone d'Arezzo, que de récentes conjectures font mourir en 1293, essaya de mettre dans la peinture religieuse un sentiment plus intime et plus personnel; mais combien son langage est rude ! combien son intéressante tentative contient encore de barbarie ! Margaritone est l'auteur de ces crucifix qui se tordent avec un maniérisme sauvage sur leur grande croix découpée. Dans ces représentations du Christ, le visage a des laideurs farouches, les cheveux et la barbe ont l'aspect de broussailles incultes, les carnations sont d'un brun verdâtre, et lorsqu'on voit apparaître ces terribles images dans les sacristies des églises florentines, on se demande si l'on est en présence des œuvres malsaines d'un art qui va finir. Mais, qu'on y regarde de plus près; Margaritone n'est pas la décadence : c'est le réveil. Ses crucifix aux silhouettes bizarres montrent certaines recherches de modelé, une sorte de pressentiment de ce que peut être la forme humaine, une exagération presque caricaturale de la nature; le mouvement s'accuse, et, bien qu'elle soit encore enveloppée des rudesses primitives, la figure s'agite, elle se contourne, elle souffre, elle demande à vivre.

Elle allait vivre en effet. Auprès de Margaritone, Cimabue (1240? 1302?) est déjà un civilisé qui cherche le grand et qui, au lieu d'exploiter servilement une recette comme les Byzantins, nous fait voir une âme. Il n'a guère peint que des madones. Elles sont assises sur leur trône triomphal, tenant sur les genoux l'enfant prédestiné, immobiles et laissant tomber de leurs grands yeux un regard chargé de mystère; autour d'elles se groupent, dans des combinaisons symétriques, de longues figures d'anges dont la tête féminine a une sorte de roide élégance et qui, sans sourire, ont presque un commencement de tendresse. Les vierges de Cimabue ont une gravité incomparable : elles appartiennent essentiellement à l'art monumental. C'est une de ces sévères madones qui fut processionnellement transportée

de l'atelier de l'artiste à Santa-Maria-Novella, où elle est encore. Un peuple enthousiaste suivit la glorieuse image, et c'est l'honneur éternel de la Toscane d'avoir salué de ses acclamations la naissance de l'art nouveau. Grande journée dans l'histoire de Florence et du monde! Après la longue nuit de l'âge byzantin, n'est-ce pas l'aurore de la beauté qui se lève? n'est-ce pas le rêve idéal qui recommence?

Le maître souverain de cette révolution longtemps attendue, ce fut Giotto. Né en 1276, il assiste au triomphe de son maître Cimabue; il ouvre la porte du xiv[e] siècle, dont il devait être le héros, et il meurt en 1337, laissant à l'Italie le plus précieux de tous les trésors, l'art moderne. Ami de Dante, qu'il a connu à Florence au temps de ses magistratures municipales, et dont il aurait plus tard consolé l'exil si l'illustre banni n'avait pas renoncé à toute espérance, Giotto est aussi grand que le poëte de la *Divine Comédie*. Il est théologien comme lui, et, comme lui, il pénètre dans les cercles mystérieux du monde moral; il voit clair dans l'âme humaine. Il est abondant, varié, inépuisable. L'ancien symbolisme avait à peine soupçonné l'existence du ciel : Giotto fait, à lui seul, cette glorieuse découverte : au fond d'or des peintures traditionnellement fermées, il substitue le limpide azur de l'atmosphère italienne; il peint des arbres et des montagnes; il sait que saint François a conversé avec les oiseaux, et il introduit en ses fresques hospitalières ces humbles créatures qui, avant lui, n'avaient pas droit de cité dans l'art. Tout l'univers anime ses compositions élargies. Giotto est le premier paysagiste; il est aussi, dans l'ordre historique, le premier peintre du mouvement, l'inventeur de l'expression; il arrache l'une après l'autre les bandelettes qui, dans l'idéal byzantin, enveloppaient la figure humaine et en faisaient une momie immobile et glacée; il donne une âme au squelette, et, renouvelant le prodige qu'a célébré la légende antique, de la statue il fait un homme.

Au début du xiv[e] siècle, Giotto est partout. Dans l'Italie, si morcelée alors et si guerroyante, on le voit courir de ville en ville, multipliant en tous lieux les œuvres persuasives, semant l'évangile de la parole nouvelle, et réconciliant dans la grande unité de l'art les âmes que divisent les luttes politiques et les discordes féodales. Ce pauvre petit paysan des bords de l'Arno est presque devenu un apôtre. On le retrouve à Naples et à Ravenne, à Ferrare et dans l'Ombrie; mais c'est surtout à Assise et à Padoue qu'il faut étudier son puissant effort et l'originalité de son invention. Dans l'église supérieure d'Assise, où Cimabue l'avait précédé, Giotto a peint, en grandes proportions, la légende des miracles de saint François. A Padoue, il a décoré de ses fresques, naïves et dramatiques, la petite église de l'Arena. L'injure du temps, l'incurie des générations qui avaient cessé de comprendre ont malheureusement altéré ces peintures, celles d'Assise surtout; en outre, elles présentent pour le connaisseur moderne, qui n'est pas toujours dans le secret du passé, des singularités et des ignorances presque choquantes. On s'explique, sans les partager, les

étonnements et les révoltes du goût actuel devant cet art qui garde les incertitudes, les bégaiements de l'enfance. Personne cependant ne sera tenté de voir dans les fresques de Giotto les « barbouillages gothiques » dont le président de Brosses s'égayait si fort ; non, dès qu'on aura pris la peine de comparer les libres hardiesses, le style agrandi du peintre florentin avec les timidités serviles de l'art antérieur, on comprendra, on admirera ce puissant créateur qui, sur les ruines de la tradition byzantine, instaure un idéal imprévu, mouvementé, émouvant, où la grandeur se mêle à la grâce, la vérité à la passion, et qui, brisant les anciennes formules, fait triomphalement entrer dans l'art l'homme, le démon, l'animal, le ciel bleu, la fleur, toutes les réalités et toutes les chimères.

Comme un parfum qui s'évapore peu à peu, le sens symbolique de quelques-unes des compositions de Giotto s'est amoindri pour nous. De même que Dante, il a dans son grand poëme pittoresque certains passages obscurs; mais ces énigmes étaient autrefois lumineuses, tout le monde les déchiffrait. L'Italie entière embrassa le nouveau culte. Sans attendre le signal de Florence, Sienne s'était associée à l'évolution qui devait transformer la peinture. Pendant que Cimabue peignait ses austères madones, Guido accomplissait, dans la ville rivale, une œuvre pareille, et c'est même pour les érudits une question douteuse que celle de savoir si, dans le grand concert qui charma la fin du XIIIe siècle, c'est Florence ou bien Sienne qui fit entendre la première note.

Quoi qu'il en soit, au moment où Giotto accentuait son triomphe, un artiste siennois, Simone di Martino — celui que nous appelons Simone Memmi — vint joindre son effort à celui du grand Florentin (1285? 1344). Au début du XIVe siècle, Sienne apporte dans l'art des qualités de premier ordre, la tendresse de l'expression, une grâce adorablement maniérée, une élégance particulière et presque un peu japonaise, et en même temps un goût singulier pour les choses de la décoration ornementale. Avec son encadrement à pinacles finement amenuisés, avec les gaufrures d'un panneau où se multiplient les ors et les reliefs, un tableau siennois ressemble à une œuvre d'orfévrerie. La peinture, délicate, tendre, et en général d'une tonalité claire, sourit au milieu de ces splendeurs. Tel est l'idéal de Simone di Martino : s'il n'est pas toujours robuste, il abonde en recherches exquises. Simone fut l'ami de Pétrarque : il a connu la noble dame que le poëte a chantée; il fut même un instant des nôtres, et il vint mourir à Avignon, où le château des papes conserve encore quelques traces, malheureusement bien altérées, de son charmant génie décoratif.

Au XIVe siècle, l'art toscan est entre les mains des successeurs de Giotto, maîtres dépourvus d'originalité personnelle, mais pleins de talent, qui prolongent, sans en modifier sensiblement le caractère, le succès des doctrines du grand inventeur : on les a surnommés les Giottesques : cette appellation est juste; elle leur restera. C'est le temps de Taddeo Gaddi (1300?-1366); c'est aussi celui de son fils Agnolo (1333-1396), le maître de Cennino

Cennini. Ce dernier fut le théoricien de l'école : il n'avait pas connu Giotto, mais il savait ses méthodes, et il les a scrupuleusement analysées dans le *Libro dell' Arte*, un des plus précieux documents qui nous soient restés sur l'art de cette grande époque. Tous ou presque tous les procédés de la peinture étaient alors découverts, et la fantaisie de l'artiste pouvait, à son gré, s'exprimer de diverses sortes; mais le mode le plus admiré, le langage souverain, c'était la fresque, et c'est en effet le moment où les églises de la Toscane, où les murailles du Campo Santo à Pise se couvrent de peintures monumentales, pages saisissantes dont les moins lettrés comprenaient l'éloquence.

Parmi les artistes que les Pisans appelèrent à décorer le Campo Santo, un des plus grands fut Andrea Orcagna (1308?-1368?). Comme Giotto, il était de ces maîtres qui ont toutes les aptitudes et qui savent toutes les formes de l'art. La *loggia* de la place du Palais Vieux, et l'église d'Or'san Michele, à Florence, disent assez qu'il fut un éminent architecte; peintre, il a décoré une chapelle de Santa Maria Novella d'une fresque qui s'efface tous les jours, mais dont on soupçonne encore la grandeur; enfin, bien que la question ait été récemment controversée, Orcagna est vraisemblablement l'auteur de la peinture la plus émouvante du Campo Santo, de cette composition, shakespearienne avant l'heure, qui nous montre des gentilshommes chevauchant gaiement avec de jeunes femmes et arrêtés tout à coup dans leur promenade amoureuse par le spectacle effrayant de trois cercueils dont le couvercle soulevé laisse voir des cadavres affreusement décomposés, sinistrement rongés par les vers. A côté de cet épisode, sous les ombrages des orangers et des myrtes, se groupent, comme les personnages d'un galant décaméron, des adolescents et de belles dames qui font de la musique ou devisent allègrement des douces passions du cœur et des félicités de la vie. N'étaient-elles pas à leur place dans un cimetière ces allégories sévères ou charmantes, qui disaient éloquemment que le soir touche au matin, que tous les sentiers conduisent au sépulcre, et qu'entre la coupe et les lèvres il y a la mort?

Ainsi, et bien avant la fin du XIVe siècle, l'art toscan est en possession de presque toutes ses ressources; il cherche la vérité des attitudes ennoblies, le caractère des types, l'ordre équilibré des compositions, les émotions de l'âme rendues visibles par le geste, par la mystérieuse gravité du sourire. Ne nous étonnons pas qu'en un pareil milieu, dans une école qui faisait la place si belle au sentiment, la tendresse de la pensée religieuse ait été plus qu'ailleurs aisément et profondément exprimée. L'art florentin, en qui la notion de la réalité semblait si vive, servit en effet de langage aux plus ardentes effusions du mysticisme.

Un moine austère et doux devint l'artisan principal de cette évolution nouvelle, mais non pas imprévue, car elle était en germe dans les premières manifestations de Giotto, de Taddeo Gaddi et des maîtres siennois. Fra Angelico de Fiesole fut le peintre des âmes croyantes, le poëte du rêve divin (1387-1455). Nous n'avons pas à redire ici son existence

faite de travail et de prière. Fra Angelico ne dédaigne pas seulement les vulgarités de la vie terrestre, il les ignore. Sa pensée s'élance, elle plane entre le monde et le ciel. Il remet en honneur les fonds d'or de l'abstraction mystique, et lorsque, dans cette atmosphère extra-mondaine, il fait voler des anges et des séraphins, il semble raconter ce qu'il a vu. Fra Angelico a peint des tableaux qui sont comme des autels où la dévotion s'agenouille, des fresques, calmes et sereines, où la foi fait parler ses ferveurs et ses certitudes.

Le *Couronnement de la Vierge*, qu'on voit au Louvre, est, pour l'expression séraphique des têtes, le chef-d'œuvre de cet art tendrement religieux et visionnaire. Dans ses fresques, Fra Angelico est plus significatif encore : c'est au Vatican qu'il faut l'étudier, dans cette petite chapelle de Nicolas V où il a pieusement retracé les épisodes de la vie de saint Etienne; c'est surtout à Florence, au couvent de Saint-Marc, où il a longtemps vécu et prié, et dont il a couvert les murailles de compositions religieuses qui sont comme la confession de cette âme tranquille. Son frère Benedetto, qui était loin d'avoir son talent, l'aida dans ce grand travail. Les galeries qui entourent le dortoir, les corridors intérieurs, les cellules où vivaient les dominicains, sont ornés pour la plupart de fresques qui ont conservé leurs vives colorations et qui s'enlèvent sur les blancheurs grises de la muraille comme des miniatures brillantes sur le vélin d'un missel. La Passion du Christ, la Cène, le Crucifix au pied duquel s'évanouit la Vierge douloureuse, tels sont les motifs principaux du poëme que Fra Angelico aime à raconter. Ce sont là des œuvres charmantes; un goût délicat les inspire; la force réelle y manque quelquefois, le sentiment n'y est peut-être pas creusé très-profond, et cependant ces peintures faciles et qui semblent être nées comme des fleurs, empruntent une véritable séduction à la sérénité qui a présidé à leur éclosion. Fra Angelico n'est pas un grand inventeur; mais il est protégé par sa tendresse. On ne discute point avec une âme si doucement convaincue.

Toutefois le génie florentin n'était pas pour se satisfaire longtemps des tranquilles visions du bon religieux. On rêvait autour de lui un art moins abstrait, où les passions humaines fussent plus directement intéressées, où la couleur parlât un langage plus dramatique, où la forme fût plus écrite et plus intime. Fra Angelico entraînait la peinture vers les pures régions célestes; on voulut la ramener aux réalités vivantes et mêler l'art aux inquiétudes de la patrie, aux modernités de la vie publique. Cette halte dans la prière ne pouvait se prolonger plus longtemps au milieu des agitations de la rue et du tumulte des âmes. Dans les dernières fresques dont le XIV[e] siècle décora le Campo Santo de Pise, on voit se révéler un goût singulier pour le costume et pour le portrait. Hâtons-nous de le dire : ce n'est point là le caprice maladif d'un art qui baisse et qui descend aux choses petites et vulgaires ; c'est l'évolution normale d'un art qui se fait plus pénétrant, plus chargé d'émotion et qui sent que, pour intéresser l'homme, il faut lui parler de lui-même.

Florence cédait d'ailleurs au mouvement qui entraînait toutes les régions où la peinture était en honneur. Partout l'inspiration fut pareille. Une nouvelle ère va s'ouvrir, une période de haute observation et de science inquiète qui sera caractérisée dans les Flandres par les Van Eyck, en France par Jehan Fouquet, à Venise par Antonello de Messine, à Ferrare par Cosimo Tura, en Toscane par une légion de peintres qui semblent se dire (et qui certainement l'ont prouvé) que le meilleur chemin pour arriver à l'idéal, c'est la nature.

Rien n'est plus émouvant pour l'historien et pour l'artiste que le xve siècle à Florence. Cette période féconde s'ouvre avec deux maîtres puissants, Andrea del Castagno, né en 1396, et Paolo Uccello, né en 1397. Beaucoup de leurs œuvres ont péri, mais le peu qui reste suffit pour nous permettre d'assurer que leur influence fut considérable et surtout qu'elle fut salutaire. Tous deux ont tenté des choses difficiles, abordé des voies inexplorées. Andrea del Castagno est un des premiers qui, s'attaquant aux problèmes du dessin, ait perfectionné l'art d'exprimer les raccourcis; il a beaucoup cherché la couleur; ses tonalités sont intenses et profondes; il a joué un rôle capital dans les progrès de la peinture à l'huile, et lorsqu'on l'accuse (calomnieusement d'ailleurs) d'avoir assassiné son camarade Domenico Veneziano pour rester seul maître du prétendu secret, c'est un éloge indirect qu'on lui adresse ; car pousser jusqu'au meurtre l'amour de son art, ce n'est certes point le souci d'une âme vulgaire. Pendant qu'ils étaient en veine, les conteurs d'anecdotes suspectes auraient dû charger d'un crime analogue la mémoire de Paolo Uccello. Lui aussi, il avait une passion, la perspective; il l'étudiait le jour, il en rêvait la nuit. Mais bien d'autres imaginations occupaient Paolo Uccello. Orfévre aux premières heures de sa jeunesse, il avait connu le grand sculpteur Donatello, et, quand il tenait à la main le pinceau du peintre, il cherchait le relief, le mouvement, les formes ressenties et vivantes. Dans des tableaux d'une bizarrerie inédite, il peignait des batailles, sortes de panneaux de style héraldique où l'or et l'argent des armures jouent avec la robe blanche ou noire des chevaux, avec la note rouge des étendards. La grande figure de Giovanni Acuto, au-dessus de la porte intérieure de Santa Maria del Fiore, a la majesté épique d'une statue équestre. Paolo Uccello a fait aussi des portraits : il n'y recherchait point l'idéal imaginaire d'une forme rêvée, mais le détail caractéristique et l'accent de la vie individuelle. Je reconnais que, pour des contemporains de Fra Angelico, Andrea del Castagno et Paolo Uccello sont des maîtres d'un abord un peu farouche; ils n'en ont pas moins contribué l'un et l'autre à affranchir, à moderniser la peinture.

Les rudesses de ce romantisme exalté s'adoucirent bientôt, et, quoiqu'elle restât fidèle aux conseils de la nature scrupuleusement étudiée, l'école toscane marcha à grands pas dans la voie des élégances et de la grâce. En même temps que les deux novateurs dont le nom vient d'être rappelé, vivaient Masolino da Panicale et ce jeune Masaccio, qui, brillant et rapide comme une aurore, illumina un instant le ciel florentin et s'éteignit. L'œuvre de

Masolino et celle de l'enfant sublime qui mourut à vingt-sept ans se mêlent, de façon à embarrasser la critique, sur les murailles vénérées de la chapelle des Brancacci à l'ancienne église des Carmes. On en connaît la haute importance historique; on sait que cette chapelle, dédiée d'abord à la prière, devint bientôt comme une école ouverte à tous les apprentis de la peinture, à tous les victorieux de l'avenir. Les deux maîtres ne se contentèrent pas d'instruire les Florentins. Masolino alla travailler jusqu'en Hongrie; Masaccio a laissé à Rome une œuvre justement admirée, la chapelle de Sainte-Catherine dans la basilique de Saint-Clément. Rien de plus touchant que la fresque où l'on voit la jeune sainte discutant avec les docteurs. Lorsqu'on pense que cette œuvre est antérieure à 1429, on voit à quel point le mysticisme de Fra Angelico était déjà dépassé et avec quelle heureuse rapidité le XVe siècle se hâtait vers toutes les avenues de l'art moderne.

La mission de ce siècle, qui eut à la fois le sens de la critique et le don de l'enthousiasme, semble avoir été de fermer le moyen âge, de mener le deuil des formules anciennes et de préparer les magnificences de l'époque qui, sous l'inspiration de Léonard de Vinci et de Michel-Ange, devait enchanter le monde. Où donc nos pères avaient-ils les yeux lorsqu'ils ont refusé de rendre justice à ces initiateurs robustes ou charmants qui s'appellent Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, Antonio Pollaiuolo, Verrocchio, Luca Signorelli? Ces maîtres et quelques autres qui marchent auprès d'eux, n'ont-ils pas le sentiment profond du drame, la notion des colorations vigoureuses, l'audace savante du dessin, le génie des compositions méthodiquement équilibrées? Lorsqu'on range leurs œuvres dans l'ordre chronologique, on voit le progrès s'accentuer d'heure en heure, on pressent les grands créateurs, les grands poëtes qui vont venir.

Filippo Lippi, qui travailla à Naples, à Padoue, à Rome, partout, s'était formé à Florence par l'étude des fresques de Masaccio (1412-1469). Il n'est pas encore suffisamment informé des séductions de la grâce, il lui est arrivé parfois de faire des figures un peu courtes; mais quel puissant pinceau que le sien! quelle richesse dans sa couleur étoffée et pompeuse! quelle science dans ses grandes compositions de l'église de Prato! On connaît son tableau de l'Académie des Beaux-Arts, à Florence, ce *Couronnement de la Vierge* où des anges, plus aimables cent fois que ceux du séraphique Fra Angelico, parce qu'ils ont le rayonnement vrai et la vie, font cortége à la plus adorable des madones. C'est un des chefs-d'œuvre du XVe siècle. Dans la fresque, Filippo Lippi est incomparable. Au chœur du dôme de Prato, il a, d'un pinceau robuste et dont l'audace heureuse semble tout savoir, représenté la *Mort de saint Etienne* et la *Fille d'Hérodiade dansant devant Hérode*. La première de ces compositions, où l'on voit le saint patron de l'Église étendu sur son lit funéraire, est pleine d'austérité et de grandeur tragique. Les sculpteurs qui ont agenouillé auprès d'un tombeau des statues pleurantes n'ont jamais imaginé de plus belles figures

que celles des deux femmes désolées assises par Filippo Lippi au pied du lit du mourant. Dans la fresque qui fait face à cette scène de deuil, la jeune danseuse est une merveille de mouvement et de grâce cadencée. De pareilles œuvres le disent bien haut : le noble artiste, dont la vie aventureuse et mal connue encore a donné lieu à tant de romans, était une âme sérieuse et ouverte à toutes les grandes aspirations de l'esprit.

Il semble que les peintures de Filippo ne furent pas sans influence sur le développement du talent de Benozzo Gozzoli (1420-1498). Deux idéals partagent sa carrière d'artiste. Il avait connu Fra Angelico, et, à son école, il avait d'abord appris les tendres élans mystiques; mais, entraîné par le courant nouveau, il se fit bientôt une manière plus forte. Vasari a rêvé lorsqu'il essaie de nous donner pour le meilleur tableau de Benozzo le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin*, aujourd'hui au Louvre. C'est au palais Riccardi, à Florence, qu'il faut étudier le maître; c'est surtout au Campo Santo. On ne sait rien de Benozzo, quand on n'a pas vu aux murailles de l'ancien cimetière pisan la série de fresques qui font revivre, avec une abondance inépuisable, toute l'histoire de la Bible. Là est cette page immortelle qui raconte l'aventure de Noé et la première ivresse du patriarche, et où l'on voit, parmi les vendangeuses portant des corbeilles, cette belle figure de femme que tous les artistes connaissent, et qui a, dans sa démarche légère, une grâce sculpturale, un rhythme assoupli et superbe dont les jeunes filles de Raphaël pourraient être jalouses.

Les maîtres de cette époque heureuse commençaient du reste à s'apercevoir que l'art antique avait eu sa grandeur ; ils y puisaient des motifs d'arabesques pour les accessoires décoratifs dont ils enrichissaient leurs peintures, et, bien que l'étude de la réalité fût leur préoccupation constante, ils savaient trouver dans le bas-relief grec ou romain la leçon féconde, qui apprend à ennoblir un type, à donner plus d'ampleur à une attitude. En outre, beaucoup d'entre eux, et ce ne furent pas les moindres, étaient sculpteurs autant que peintres ; ils s'exerçaient à l'étude de l'anatomie ; ils cherchaient, dans le mystère de la structure intérieure, la raison d'être de la forme humaine, de son équilibre et de ses mouvements. On ne rencontre guère dans l'histoire des arts d'homme plus fortement trempé qu'Antonio del Pollaiuolo (1429-1498). Ses tableaux sont rares ; toutefois, la *National Gallery* de Londres, le musée de Turin, la collection des Offices à Florence, disent assez que, s'il l'avait voulu, il aurait brillé au premier rang dans l'école florentine. Au besoin, il aurait été coloriste. On admire parfois sur la palette du mâle dessinateur des intensités de tons qui font penser à Venise. Pollaiuolo savait tout, et son ambition légitime l'entraînait vers tous les rêves. Il avait travaillé avec Ghiberti aux portes du baptistère de San Giovanni ; il a ciselé dans l'or et dans l'argent de somptueuses orfévreries ; il a fondu d'admirables médailles, et, comme si ces gloires ne lui suffisaient pas, il a pris part au concours pour la fameuse façade du dôme de Florence. Que manque-t-il à Pollaiuolo pour être un artiste

complet? D'avoir fait de la gravure?.... Il reste de lui des estampes pleines d'une grâce sauvage et d'une farouche énergie.

Andrea del Verrocchio a été, lui aussi, un artiste universel, un maître qui, n'ignorant rien, était capable de tout enseigner. Les travaux du métal l'occupèrent de préférence, et c'est comme orfévre et comme sculpteur qu'il s'est surtout fait une renommée. Comment, alors même qu'on ne l'aurait vue qu'en passant, oublier la figure héroïque et familière de Bartolommeo Colleone qui chevauche, à Venise, devant l'église Saints-Jean et Paul? Comment oublier le *David* du Bargello et l'enfant de bronze qui donne une grâce si légère à la petite fontaine du cortil du Palais Vieux? Les biographes de Verrocchio nous fournissent sur ce maître éminent un détail significatif et qui montre bien quel était l'idéal du xve siècle. Verrocchio aimait à faire des moulages sur nature; curieux d'apprendre, il a interrogé le cadavre, il a coulé en plâtre de funèbres effigies. N'est-ce pas à dire que la recherche de la vérité était sa première préoccupation et qu'il ne voulait rien ignorer de ce qui touche à l'homme? Verrocchio a fait aussi de la peinture, et il semble y avoir apporté la même inquiétude. Tel il nous apparaît du moins dans son tableau de l'Académie des beaux-arts à Florence, le *Baptême de Jésus-Christ*. La maigreur des deux figures principales atteste chez le peintre une étude passionnée de l'anatomie; l'exécution est sèche et presque métallique, le pinceau de l'artiste est un scalpel; mais quel puissant caractère dans les physionomies, quelle austérité dans la conception et quelle flamme! Ce tableau présente d'ailleurs un autre intérêt : il n'est pas tout entier de la main du maître. Deux anges se tiennent agenouillés près des rives du Jourdain : une de ces jeunes figures a été peinte par un élève de Verrocchio, et cet élève c'est Léonard de Vinci.

Les derniers noms que nous venons d'écrire sont plutôt des noms de sculpteurs que des noms de peintres; mais ce n'est point là un accident du hasard, c'est la loi même de l'art florentin en cette période et comme le signe de ce temps glorieux. Le visage humain a cessé d'être une représentation à la fois chimérique et banale; c'est un portrait; la figure se modèle, elle accuse ses reliefs ainsi qu'une vivante statue. Luca Signorelli (1441? 1523) fut un de ceux qui exprimèrent le mieux ces aspirations, en quelque sorte sculpturales, de la peinture toscane. Combien ce maître hardi est loin des timidités du début! Ce qu'une connaissance imparfaite de la forme conseillait jadis d'éviter, il le recherche avec une curiosité sans fin; il va au-devant de l'obstacle; c'est dans la difficulté qu'il triomphe. Signorelli avait eu pour initiateur dans la peinture un des plus savants artistes de ce siècle savant, Piero della Francesca. Il tenait pour assuré que la science est une des lois fondamentales de l'art; que les austères leçons de la perspective sont un élément de force, et que, pour exprimer dans sa grâce ou dans sa violence le libre mouvement d'une attitude, il n'est pas mauvais de connaître un peu la structure du

squelette intérieur. Luca Signorelli était d'ailleurs une âme énergique et passionnée. Son génie abondant a multiplié les décorations murales et les tableaux d'église; mais son œuvre essentielle, c'est la série de fresques qui se déroulent dans la chapelle de la Vierge au dôme d'Orvieto. Parmi les peintures du xve siècle, il n'en est aucune qui, mieux que cette décoration, annonce les splendides audaces du siècle suivant. La grande composition connue sous le nom de l'*Anticristo* est comme une *Ecole d'Athènes* anticipée; Michel-Ange est en germe dans la fresque voisine, celle qui représente le *Jugement dernier,* ou plutôt la *Résurrection des morts.* Buonarroti le reconnaissait lui-même, et l'on sait en quels termes il a rendu hommage à Signorelli. Il a fait plus : il n'a pas dédaigné de s'approprier, avec la souveraineté du génie, quelques-unes des inspirations du vieux maître, et surtout ce grand sentiment de la forme vivante, ce je ne sais quoi qui dans un geste met un drame.

Pendant que Luca Signorelli exprimait avec tant de conviction les hardiesses des raccourcis, les éloquences de la nudité victorieuse, deux maîtres exquis, Sandro Botticelli et Domenico Ghirlandaio, cherchaient avec un égal bonheur les élégances féminines et l'expression de la tendresse. Ils étaient presque du même âge, le premier étant né en 1447, le second en 1449. Botticelli se montra passionnément attentif aux séductions de l'antique retrouvé : il adora la mythologie, il peignit des Vénus et des muses, et en même temps il fit, pour l'illustration du poëme de Dante, des figures pleines de grandeur et de mystère. Quant à ses Vierges, sur le front desquelles des anges viennent poser des couronnes d'or, elles sont, dans leur maniérisme charmant, d'une grâce émouvante et irrésistible.

Sorti d'un atelier d'orfévrerie comme la plupart des maîtres de ce temps, Domenico Ghirlandaio a eu, plus que Botticelli, le sentiment et la science des grandes décorations murales. Quelle surprise et quel enchantement lorsque, arrivant pour la première fois à Florence, on entre dans la chapelle qui forme l'abside de Santa Maria Novella! Sur les hautes parois de cette chapelle se développent deux fresques immenses qui retracent, l'une l'histoire de saint Jean Baptiste, l'autre celle de la Vierge. C'est là qu'est le groupe, si souvent copié, des femmes qui viennent, visiteuses élégantes, prendre des nouvelles de l'accouchée et lui porter leurs félicitations amicales. Ces figures, qui sont pour la plupart des portraits et pour lesquelles posèrent dans leurs plus beaux atours les plus charmantes Florentines de 1490, sont d'une grâce inexprimable. Ghirlandaio était essentiellement portraitiste. Il le montra bien à la chapelle Sassetti, l'honneur de l'église de la Trinité. Les épisodes de la vie de saint François ont fourni, comme on sait, les motifs de cette sévère décoration. Au bas du panneau qui représente un des miracles du saint, Ghirlandaio a agenouillé les figures des donateurs, Francesco Sassetti et sa femme. Nous

ne craignons pas de le dire, les portraitistes de profession n'ont pas laissé beaucoup d'effigies qui soient supérieures à celles de ces deux personnages, vus de profil et les mains jointes dans l'attitude convaincue de la prière. Il y a là, avec la grandeur sculpturale, l'intimité de la ressemblance et le cachet particulier de la vie. Grand maître dans la fresque, habile aussi dans la mosaïque, Domenico Ghirlandaio n'a pas été moins savant dans la peinture à l'huile. Le musée des Offices, le Louvre montrent en ce genre la dignité de son style et sa mâle élégance. Ses figures marchent sveltes et ravissantes : ne semble-t-il pas que des ailes invisibles accélèrent leur mouvement et donnent à leur allure légère une sorte de rhythme aérien?

Tous les maîtres dont on vient de lire les noms ont préparé les merveilles du XVIe siècle, et plus particulièrement de cette heure charmante qui correspond pour nous au règne de Louis XII. Dans ce moment de l'histoire de l'art, il y a comme des clartés d'aurore, comme un souffle de printemps et d'espérance. Aux approches de 1500, Gozzoli, Pollaiuolo et Domenico Ghirlandaio ont disparu de la scène; mais Signorelli et Botticelli vivent encore; Filippino Lippi, le fils de Filippo, vient de peindre à Florence la chapelle Strozzi, à Rome, dans l'église de la Minerve, la *Dispute de saint Thomas d'Aquin*, et déjà ils grandissent, ils ont l'ardeur heureuse de la jeunesse, les meilleurs de ceux qui vont, aux beaux jours si bien annoncés, donner à l'art florentin sa formule définitive et l'illuminer du rayon éternel.

Cette période intermédiaire, où les prodiges attendus commencent à succéder aux promesses, est dominée par une grande figure, celle de Léonard de Vinci (1452-1519). Nul ne fut plus florentin que ce maître, nul ne fut plus digne de l'acclamation qui salua son avénement et dont l'écho se prolonge encore. Que savait-il? Tout. Elève admirable et complet de l'universel Verrocchio, il entra dans l'art par tous les côtés à la fois. Bien qu'il ait donné au rêve et à la recherche scientifique une grande part de sa vie et qu'il ait ainsi beaucoup réduit son œuvre d'artiste, il a brillé dans la peinture, il a été architecte et sculpteur. Pour nous, nous ne voyons ici que le peintre. C'est bien dans Verrocchio que le point de départ de Léonard de Vinci doit être cherché; mais combien il est prompt à s'affranchir, quelle lumière nouvelle il apporte au monde! L'effort de Léonard tendit d'abord à corriger l'ascétisme sauvage du maître, et, tout en restant scrupuleux dans la traduction de la forme, il s'attacha à l'envelopper de charme. Nous touchons ici à un fait grave, presque à une révolution dans l'histoire de la peinture en Toscane. Les artistes du XVe siècle sont admirables sans doute, et notre conscience nous ferait les plus amers reproches si nous ne leur avions pas rendu une éclatante justice; mais lorsqu'ils reproduisent sur la toile une figure humaine, leur procédé de travail est un peu sec, un peu aride. C'est ce défaut que Léonard a corrigé. Il dut commencer par s'amender lui-même; il

lui fallut abandonner les anciennes méthodes. Lorsque, sans sortir du Louvre, on classe historiquement les peintures de Léonard, on reconnaît que les plus anciennes (par exemple, le portrait présumé de Lucrezia Crivelli) ne sont pas exemptes de quelque sécheresse. Peu à peu ce reste de dureté, qui donnait aux carnations l'apparence du bois ou du métal, fondit aux tièdes rayons de la grâce, et dans des tableaux comme le *Saint Jean Baptiste,* comme la *Vierge sur les genoux de sainte Anne*, comme la *Joconde* (qui n'était pas encore achevée quand Léonard vint en France), on salue cette chose nouvelle et charmante que les primitifs avaient à peine soupçonnée, l'assouplissement de l'épiderme, la caresse des demi-teintes sur les rondeurs des formes vivantes, et, pour tout dire, la morbidesse. N'est-ce pas pour caractériser la dernière manière de Léonard que ce mot a été mis en honneur, et à quelles créatures pourrait-il convenir sinon à ces mystérieuses beautés dont les chairs s'attendrissent sous le pinceau, et qui, sur les contours moqueurs de leurs lèvres amoureuses, laissent flotter une énigme dans un sourire?

Parmi les peintres qui travaillaient alors à Florence, il n'en est pas un qui n'ait été charmé de cette manière nouvelle, de cette façon, inédite jusque-là et inespérée, de traduire la grâce féminine. De tout temps, et, on peut le dire, dès ses origines premières, l'art toscan avait aimé l'expression; il savait que le corps humain n'est qu'une enveloppe, et que, si le visage est quelquefois un masque, il y a derrière ce masque une âme qui sourit ou qui pleure. Léonard de Vinci ne se contentait pas de peindre les surfaces; il cherchait l'homme intérieur, et jusqu'en ses caricatures, qui semblent n'être que le caprice d'une plume amusée, il y a la révélation d'un caractère ou d'un sentiment. Comment résister aux séductions de cet art, qui était à la fois délicieux et profond? Tous les peintres entrèrent dans le chemin nouveau. Un maître habile, Lorenzo di Credi, dont le pinceau avait d'abord été un peu sec, se convertit l'un des premiers et assouplit sa manière. Piero di Cosimo suivit son exemple, et le fait n'est peut-être pas inutile à noter, car Piero di Cosimo sera le maître d'André del Sarte.

Mais Léonard de Vinci ne se borna pas à instruire les Florentins. Appelé à Milan par Lodovico Sforza, il créa une nouvelle école en Lombardie. Là aussi, on avait gardé quelque chose de la rudesse des anciens systèmes. Léonard fut écouté et compris; un groupe d'artistes ingénieux se forma autour de lui, et aux leçons qui leur venaient de Florence, ils ajoutèrent cette douceur troublante qui brille dans le regard des Milanaises, et qui, dans l'art, donne un accent particulier à la délicatesse lombarde. Milan dut à ce voyage de Léonard de posséder son œuvre capitale, la fameuse *Cène* de Sainte-Marie des Grâces. Peut-être le milieu dans lequel l'œuvre se produisit eut-il pour effet de développer encore chez Léonard le principe de tendresse qui était la loi même de son génie. Cette fresque, on le sait, n'est guère plus qu'un souvenir; la sottise des hommes s'est acharnée à détruire la

Cène, et, chose plus grave, à la repeindre; mais le peu qui en reste est sublime encore. On n'a peint, dans aucun temps et dans aucune école, une tête pareille à celle du Christ, qui se sait trahi, qui s'attriste et qui pardonne. Dans la composition et dans les détails, une certaine douceur venue de la clémence du ciel lombard se retrouve, et cependant le style est bien d'un Florentin. Léonard avait, pour un instant, changé de patrie : il n'avait pas changé d'idéal.

Après de pareils chefs-d'œuvre, restait-il quelque chose à faire? Le but semblait atteint; on touchait au plus haut sommet. L'école florentine pouvait-elle monter encore?. . Un rêve pareil était contraire à toutes les vraisemblances : Michel-Ange le réalisa.

Ce puissant créateur, ce colosse, apparaît dans l'histoire comme un artiste privilégié, qui, fort par l'esprit de tradition autant que par la vertu des initiatives nouvelles, résume en lui toutes les aspirations antérieures du génie toscan et aussi toutes les passions du lendemain. Nul doute n'est possible sur les origines de Michel-Ange; il est bien le maître que le xv[e] siècle a si magnifiquement annoncé; il est le fruit que promettait la fleur; il est, si l'on osait le dire, le Florentin définitif. Comme presque tous les bons ouvriers qu'a vus naître cette région glorieuse, il est de ceux à qui aucun rêve n'est défendu; ses ambitions et ses aptitudes le grandissent à la hauteur de tous les idéals; il n'ignore rien de ce que l'artiste doit connaître, et, de plus, il sait parler l'harmonieuse langue des vers, et il sera, sous la blessure qui fera saigner son cœur, le poëte des austères amours et des mystiques tendresses. On peut dire, on devine du moins de quels éléments se forma son génie, à quelles sources généreuses il puisa son inépuisable savoir. Certes il a pu, aux heures de sa jeunesse, étudier les statues antiques que les Médicis avaient réunies dans leur palais; il a été fortement touché de cet art auguste et plein de sérénité; mais ce n'est pas là qu'il faut chercher son véritable point de départ. Michel-Ange a compris dès le début l'éloquence du modèle vivant, il a connu les scrupuleux « naturalistes » du siècle qui allait finir. Une ferme volonté préside à son apprentissage et explique ses progrès. Il étudie l'anatomie et l'ostéologie sur le cadavre; il est placé enfant sous la conduite de Domenico Ghirlandaio; il voit peindre les fresques de Santa Maria Novella, il dessine d'après celles de Masaccio à l'église des Carmes; enfin, son œuvre le montre à chaque page, il est profondément touché des attitudes fières, des gesticulations passionnées que Signorelli a données à ses figures nues, à la fois si vraies, si violentes et si héroïques.

Ce qu'il a été dans la sculpture, nous n'avons pas à le dire ici; mais nous aurions peine à l'oublier, puisque dans ses peintures Michel-Ange semble prendre soin de nous rappeler qu'il est sculpteur. Ce n'est point là un reproche dont puisse se plaindre cette grande mémoire; non, Michel-Ange avait essentiellement la science du groupe, le sentiment du relief et des formes tournantes; il s'est toujours souvenu de ce qu'il aimait. Depuis la *Vierge*

de Manchester, œuvre de sa jeunesse encore un peu indécise, jusqu'aux terribles apparitions qui s'agitent à la Sixtine dans la fresque du *Jugement dernier*, il a cherché les attitudes sculpturales, les figures qui s'enroulent en grappes humaines et qui, savamment disposées sur des plans successifs, viennent en avant ou se reculent, comme les éléments d'une composition taillée dans le marbre ou coulée en bronze. Ce caractère se retrouve dans les cartons qu'il confiait à ses élèves, en leur laissant le soin de les transformer en tableaux; il est visible dans la *Sainte Famille* du musée des Offices, qui dépayse d'abord les demi-connaisseurs par une certaine dureté d'aspect, mais où triomphe la splendeur du dessin; telles encore, et bien plus éloquentes, sont les figures des prophètes et des sibylles qui, avec les scènes bibliques qu'elles accompagnent, revêtent la voûte de la chapelle Sixtine de la décoration la plus grandiose qui ait jamais été rêvée et exécutée.

Mais ce n'est pas seulement par la mâle beauté de son style, par la profondeur de l'expression tout à tour adorable ou tragique dont ses figures sont animées, que Michel-Ange a joué un rôle capital dans l'histoire de l'école florentine. On ne l'a peut-être pas assez remarqué : comme peintre et comme exécutant, Michel-Ange continue le mouvement inauguré par Léonard de Vinci. Un reste de sécheresse caractérise sa manière primitive; mais, combien le grand maître se corrigea vite, combien il apprit rapidement à parler le langage adouci qui convenait à son âme pleine de tendresse! La forte structure intérieure étant donnée par un dessin savant et ressenti et la place de chaque muscle étant indiquée en raison du mouvement de la figure, Michel-Ange caresse les surfaces, il assouplit l'épiderme, comme s'il avait été l'élève et le collaborateur de Léonard. Sous ce rapport les fresques du peintre ressemblent aux marbres du statuaire. C'est la même morbidesse et le même charme pénétrant. Michel-Ange, à qui aucun don ne fut refusé, a trouvé le moyen de rester délicat dans l'énorme.

Est-il nécessaire d'insister? Cette douceur caressante que nous admirons dans l'exécution des fresques de Michel-Ange, et que Léonard de Vinc avait, le premier, mise en honneur restera une des caractéristiques de la peinture florentine au XVIe siècle. Pendant cette période, Venise subira tous les enivrements du pinceau et quelques-uns de ses maîtres ne seront que des décorateurs sublimes; Rome, et Raphaël lui-même dans plusieurs de ses chefs-d'œuvre, garderont l'intraitable dureté des méthodes anciennes; mais la Toscane est toujours en avance : sur les fiertés du grand dessin, elle jette le voile charmant d'une exécution savoureuse. Cette préoccupation est admirablement écrite dans les ouvrages de deux maîtres éloquents, Beccafumi et André del Sarte. Nés à peu près à la même époque, le premier à Sienne (1486), le second à Florence (1487), ils obéirent au même courant; ils surent toujours revêtir de charme leurs conceptions les plus austères. André notamment a laissé au cloître des Scalzi, au réfectoire de San Salvi, à l'Annunziata et dans cent

tableaux fameux, de véritables chefs-d'œuvre qui, en combinant Léonard et Michel-Ange, révèlent une âme aux tendresses infinies.

Comment l'art florentin, lancé ainsi dans la voie glorieuse où les longs succès semblaient promis, s'écarta-t-il peu à peu de la route tracée et inclina-t-il vers la décadence? C'est un point délicat à marquer, et, bien que les livres abondent à cet égard en conjectures ingénieuses, ce chapitre d'histoire reste à faire. Nous ne possédons, quant à nous, que quelques-uns des éléments de ce problème compliqué. Mais combien ils sont imprudents et peu équitables les théoriciens qui prétendent que l'idéal de Michel-Ange contenait un germe fatal, que ce ferment de dissolution devait se développer et corrompre peu à peu toute l'école! Non; Michel-Ange ne fut pas coupable : il était le salut et non le danger. Est-ce la faute du maître si ses élèves ne comprennent pas toujours ses leçons? Les raisons intimes de la décadence qui commença en plein XVI[e] siècle, au milieu même de la victoire, ne faut-il pas les chercher dans un ensemble de causes morales dont l'Europe entière subit alors l'enervante influence, et qui, à n'en pas douter, se résumèrent dans un certain abaissement des âmes? Ne sait-on pas d'ailleurs que rien de ce qui est grand en ce monde ne peut durer et que les plus beaux rêves doivent finir? A l'heure même où Michel-Ange vieilli aurait dû être entouré de toutes les vénérations, il cessa d'être compris. Le goût changea à ce point qu'on s'avisa de trouver trop nues les figures de son *Jugement dernier*; peu s'en fallut que Paul IV, devenu pape en 1555, ne fît abattre la fresque immortelle. Jamais pareille idée ne serait venue aux grands esprits de 1490, et Signorelli, qui, lui aussi, avait peint des figures nues au dôme d'Orvieto, ne vit pas son œuvre menacée par les barbares. Mais l'idéal s'amoindrissait. On poursuivait furieusement les hérétiques, on faisait la guerre à toutes les saintes libertés de l'esprit, on inventait la congrégation de l'Index : on ne comprenait plus les œuvres viriles.

Il est certain que Michel-Ange put assister aux débuts de la décadence. Le maître rayonnait dans l'expansion de sa gloire, lorsqu'un Florentin, le Rosso, commença à troubler l'école (1496?-1541). C'était un homme d'imagination et de verve; mais son caprice avait quelque chose d'aventureux. Décorateur aux inventions ambitieuses, il laisse paraître l'effort, il cherche le singulier, il ne se défend pas assez contre les séductions des attitudes contournées et bizarres. C'était là un premier danger. Le mal s'accrut lorsque les Florentins ajoutèrent à ce défaut un certain maniérisme académique qui se caractérise assez étrangement par une grande froideur d'exécution mêlée à la violence des mouvements. Agnolo Bronzino (1502-1572) fut le représentant le plus exact de cette mode nouvelle. Il est souvent admirable dans le portrait; il s'y montre tout à fait respectueux de la vérité et du caractère, mais dans ses compositions mythologiques ou religieuses, il est manifestement manieré et tendu. Le sculpteur Daniele Ricciarelli, qui a fait aussi œuvre de

peintre, n'est pas à l'abri de tout reproche. Dans sa fameuse *Descente de croix* de la Trinité du Mont, il a mêlé au groupe douloureux des saintes femmes quelques figures académiques et froides, parce que le sentiment en est forcé : en outre, les influences romaines lui ont été fatales, il ne sait presque plus rien de l'harmonie de la couleur, et, chose qui doit surprendre chez un admirateur de Michel-Ange, il ne prend pas soin de combiner ses lignes selon les exigences de l'eurythmie. Salviati fut encore plus dévoyé. Dans son tableau du Louvre, l'*Incrédulité de saint Thomas*, le Christ s'agite inutilement et prend des attitudes de danseur. Le dernier représentant de cette école est Vasari, qui meurt en 1574. Certes, Vasari nous est cher comme écrivain : le ciel nous garde d'écrire jamais un mot amer à propos du chroniqueur abondant, naïf, désordonné, qui nous a appris tant de choses et dont le livre est, pendant tant d'années, resté ouvert sur notre table d'étude; mais, comme peintre, Vasari est un artiste de pure décadence : ses compositions sont correctes, vides et glacées. Ce charmant conteur d'anecdotes prend des allures de pédagogue lorsqu'il se sert du pinceau ou du crayon. Et d'ailleurs voici venir le temps où les *maestri* des anciens jours ont pour successeurs les *professori*. Par une rencontre dont l'ironie a frappé les historiens, l'affaissement de l'art toscan au XVIe siècle correspond assez exactement avec la fondation de l'académie de Florence, dont les statuts furent rédigés en 1562. Bronzino et Vasari brillaient au premier rang dans la compagnie dont ils avaient provoqué la création et à la naissance de laquelle Cosme de Médicis daigna sourire. Le duc aimait fort à enrégimenter les esprits et à discipliner les idées.

Les derniers jours du XVIe siècle furent marqués par un événement grave. Jusqu'à cette époque, Florence avait mené le chœur de l'art italien : de Giotto à Michel-Ange, l'autorité des maîtres toscans s'était étendue partout avec une force d'expansion vraiment merveilleuse. Aux approches de 1580, ce mouvement de propagande extérieure s'arrête, et, chose plus dangereuse, les Florentins commencent à paraître attentifs à l'œuvre de confusion qu'on essayait alors à Bologne. On sait quel fut le rêve des Carrache. Emprunter à Venise son coloris, à la Lombardie sa grâce, à Corrége sa blonde lumière, aux Florentins leur dessin superbe, et composer à l'aide de ces précieuses ressources un idéal nouveau, qui, construit avec des éléments si bien choisis, ne pouvait être que parfait, tel était le principe de ces docteurs en éclectisme. Imagination chimérique et malsaine ! Toutes ces splendeurs mêlées ne produisirent qu'un coloris boueux et noir; toutes ces distinctions additionnées donnèrent pour total un art vulgaire, un art qui n'eut aucune des qualités rêvées, et qui, par un phénomène singulier, se compliqua de littérature et associa le respect des réalités sans choix avec l'emphase théâtrale. La Toscane eut la malencontreuse idée de regarder de l'autre côté des Apennins, et la méthode bolonaise devint un des agents de sa décadence. Santi di Tito, mort en 1603, Bernardino Poccetti, mort en 1612, sont déjà des artistes

troublés; ils ont vu dans leur enfance les superbes élans du XVIe siècle, et ils ont cessé de les comprendre. Plus jeunes qu'eux, Jacopo da Empoli, le Cigoli, Domenico da Passignano ont un pinceau vigoureux et parfois un certain bonheur dans les colorations; mais le talent du praticien absorbe chez chacun d'eux l'inspiration du poëte, et ils s'éloignent à grands pas des temps glorieux, qu'ils considéraient apparemment comme barbares, où le peintre se croyait qualifié pour traduire le sentiment des âmes. Oublieux de ses origines et des claires transparences que Simone di Martino avait tant aimées, Rutilio Manetti se perd dans les ombres noires. Enfin Giovanni Mannozzi (1590-1636) n'est plus qu'un réaliste, qui peint dans des dimensions exagérées de véritables tableaux de genre, dont la verve se mélange de grossièreté et qui ne paraît avoir eu qu'une ambition au monde, celle de n'être pas pris pour un rêveur sentimental.

Eh quoi! Florence est-elle à ce point dégénérée? La décadence semble devoir frapper tous les yeux : nul ne s'en attriste. Le XVIIe siècle assiste gaiement aux funérailles de l'art florentin. Un décorateur abondant et facile conduisit le deuil. Pietro Berrettini était né à Cortone, comme Signorelli. Son inépuisable faconde fut un démenti audacieusement donné à la mâle éloquence de son compatriote. Il couvrit de ses mythologies pompeuses et tourmentées les murailles et les soffites des palais italiens; ses peintures religieuses ont des airs mondains; lorsqu'il s'inspire de motifs empruntés à l'histoire romaine, son archaïsme vaut celui de Scudéry. Franceschini obéit au même idéal : il était fait pour les choses du théâtre, et la voûte de l'Annunziata, qui a la prétention de représenter la réception de la Vierge dans le ciel, n'est en effet qu'une grande machine d'opéra.

Carlo Dolci (1616-1686) fut moins ambitieux, mais il n'a guère été moins nuisible. C'est le peintre des oratoires intimes, l'artiste aux douceurs affadies qui multiplie les images des madones souriantes, et qui croit sans doute faire de l'art religieux parce qu'il fait de l'art dévot. Enfin [la peinture galante allait naître : elle eut pour représentant Benedetto Luti, dessinateur incertain qui amollit les formes, coloriste d'éventail qui prélude au culte du rose et des bleus tendres. Né en 1666, mort en 1724, Luti est un Carle Vanloo, moins l'esprit. Il vint, en costume de comédien, et le sourire aux lèvres, jeter quelques fleurs artificielles sur le tombeau de l'art florentin, — et tout fut fini.

Mais les mélancolies de la décadence ne doivent pas nous faire oublier les jours lumineux de l'âge triomphant. Des premiers essais de Margaritone et de Cimabue jusqu'aux dernières œuvres de Michel-Ange, la Toscane a écrit le meilleur chapitre de l'histoire de la peinture. La justice, dont l'heure semble venue, y saluera un des plus grands efforts du génie humain, une de ses plus grandes victoires. Que si, curieux de résumer les caractères généraux de l'art florentin pendant ces trois siècles, on interrogeait les écrivains qui ont essayé de formuler un jugement d'ensemble, ce ne serait certes pas à Stendhal qu'il faudrait

demander son avis. Dans ce livre bizarre qu'il a intitulé *Histoire de la peinture en Italie,* le spirituel faiseur de paradoxes déclare de la façon la plus solennelle que « le grand défaut de l'école florentine, c'est le manque d'expression ». On croit rêver lorsqu'on lit de pareils blasphèmes. Est-il nécessaire de répondre à ce trait d'esprit, ou plutôt de mauvaise humeur? Qu'est-ce donc que l'art de Giotto, sinon une protestation hardie contre l'art inexpressif des derniers byzantins? Est-ce qu'il n'y a pas des trésors de tendresse dans les madones de Simone di Martino et des autres peintres siennois? Les fresques du Campo Santo ne sont-elles pas tragiques? Fra Angelico n'abonde-t-il pas en douceurs exquises? Et qui donc, après une entrevue de quelques jours avec les Toscans du xve siècle, ne se déclarera pas ému au fond du cœur par l'intimité pénétrante de cette peinture qui a tant aimé l'expression qu'elle a parfois semblé l'exagérer? Quant aux premières années du siècle suivant, elles se résument dans l'œuvre de Léonard, de Michel-Ange, d'André del Sarte, trois peintres qui n'ont point paru trop indifférents à la traduction des sentiments de l'âme et qui n'ont pas dédaigné de mettre dans leurs compositions une certaine chaleur morale. Lorsqu'ils reproduisent un visage humain, qui pourra prétendre qu'il n'y a rien derrière ce visage, et qu'est-ce donc que le sourire de la Joconde, sinon le mystère féminin, c'est-à-dire l'infini?

Stendhal a dit à propos de l'art florentin un autre mot imprudent : « Cette école, écrit-il, ne marque pas par le relief des figures ou par la beauté. Les têtes ont de grands traits, mais peu d'idéal. » Une telle appréciation est médiocrement historique, et nous y avons répondu d'avance. L'école florentine s'est si bien inquiétée du « relief » qu'elle s'est montrée la plus sculpturale de toutes les écoles. Quant à la beauté de la forme, elle fut pour Florence le rêve le plus constant et le plus cher. Giotto y pensa, et, au sortir de la longue nuit des âges barbares, il l'a presque retrouvée. Certaines figures des fresques de l'Aréna ont l'élégante pureté des statues antiques. Il est vrai que le xve siècle pencha vers le naturalisme et s'attarda un peu dans le portrait, je veux dire dans la traduction systématiquement exacte de la physionomie individuelle. Mais quel est donc l'élément constitutif de l'idéal, si ce n'est la nature, et avant d'arriver à la forme embellie et épurée ne faut-il pas connaître la forme vraie? En étudiant le dessin loyal, précis, inexorable, les Florentins du xve siècle préparèrent admirablement la solution du problème. Michel-Ange vint, et, profitant des travaux de ses devanciers, il dit le mot suprême. Il donna à ses créations une ampleur héroïque, une majesté extra-humaine. Mais à quoi bon insister? Le moins significatif des dessins du Louvre répond aux folles accusations de Stendhal. Comment les Florentins n'auraient-ils pas connu l'idéal moderne?... Ils l'ont inventé.

Que notre admiration reste donc fidèle à ces maîtres toscans qui, à Florence, à Pise, à Sienne, à Arezzo, à Cortone, ont, pendant plus de trois siècles, parlé un si noble langage. Nous n'avons cité que les meilleurs d'entre eux, mais, à côté de ces chefs de l'école, il y a

eu toute une légion d'artistes qui s'est associée à leur rêve et a collaboré à leurs œuvres. C'est aux Florentins que revient l'honneur d'avoir rompu avec les traditions surannées de l'âge indécis qui persistait dans le byzantinisme et qui avait voué un culte à la routine ; ils ont coupé le câble qui retenait le navire aux anciens rivages ; ils l'ont conduit aux terres nouvelles. Et ils n'ont pas travaillé pour eux seuls : l'Italie et le monde ont profité de leur conquête : Les peintres de Florence ont libéralement distribué l'exemple et la leçon. C'est à nous d'étudier et de comprendre.

Et qu'enseignent-ils ces maîtres qui ont tant aimé la nature, et qui, dès qu'il leur fut donné de la connaître dans son intimité secrète, se montrèrent si savants à la revêtir de l'enveloppe idéale ? Ils disent que la supériorité dans l'art ne s'obtient pas par la reproduction servile et mécanique des formes anciennes ; qu'il y faut de l'indépendance, presque un peu de révolte, et ils le prouvent avec Giotto. Ils disent, dans l'œuvre de Masaccio, de Signorelli, de Ghirlandaio, que l'étude de la vie individuelle est le meilleur moyen pour arriver à l'intelligence, à l'expression de la vie générale et synthétique. Ils disent encore, avec Léonard de Vinci et Michel-Ange, que la beauté suprême a un commencement quelque part et que ce commencement c'est la nature. Tous enseignent enfin que l'art est fait de science autant que de sentiment ; que pour savoir une chose il faut les apprendre toutes ; que l'artiste doit se montrer attentif à ne pas se renfermer rigoureusement dans une étude spéciale, et que, l'âme humaine étant ondoyante et diverse, il n'en sera point le traducteur fidèle celui qui, habile à exprimer le sourire, ne saura pas exprimer le sanglot.

Paul Mantz.

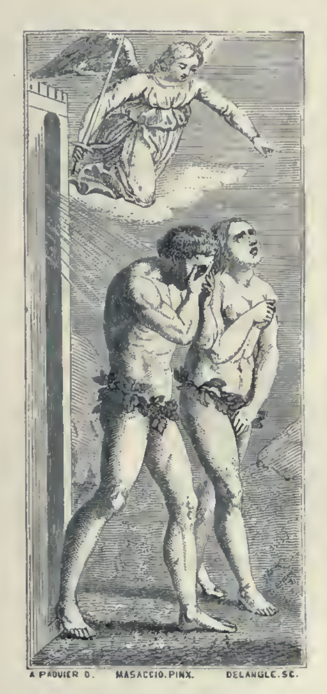


École Italienne. *Sujets religieux, Portraits.*

MASACCIO

NÉ EN 1402. — MORT EN 1428 OU 1429

ÉCOLE DE Florence.



A. PAQUIER D. MASACCIO. PINX. DELANGLE. SC.

Un art nouveau commence en Toscane avec le quinzième siècle. Sans doute de hardis initiateurs avaient depuis longtemps rompu les liens qui rattachaient autrefois la peinture aux traditions byzantines; des maîtres, qui sont l'honneur éternel de l'Italie, avaient dit sur les murailles du Campo-Santo, dans les églises de Sienne, à Florence, partout, quel but il fallait poursuivre, quel idéal il fallait atteindre. Toutes les admirations sont dues à leurs tentatives d'affranchissement; mais après ce qu'avaient fait ces nobles artistes, il restait encore beaucoup à faire. Aux dernières années du quatorzième siècle, tous les esprits comprenaient à Florence la nécessité de remplacer l'art hiératique du moyen âge par un art plus indépendant et plus humain. Cette victoire ne pouvait s'obtenir sans combat. La sculpture, on le sait, joua dans la lutte un rôle capital. Déjà elle faisait merveille sous la main inspirée des jeunes maîtres qui s'appelaient Lorenzo Ghiberti et Donatello. Tout un groupe de peintres grandissait auprès d'eux et s'apprêtait à venir à leur aide. De pareils efforts ne pouvaient rester stériles. Dès la première aurore du quinzième siècle, il se produisit, dans cette Toscane prédestinée, une éclosion merveilleuse d'artistes qui cherchaient l'un la perspective, l'autre la vérité anatomique, celui-ci le portrait, celui-là le sentiment. Mais, quel que fût l'objet de leur enquête spéciale, ils étaient tous animés d'une foi commune, ils étaient tous frappés de cette idée que l'art du passé avait dit son dernier mot, que les vieilles traditions mystiques

devaient être abandonnées, et que, pour bien voir la nature, il fallait la regarder non avec les yeux des maîtres, mais avec ses propres yeux, dans la parfaite innocence de l'esprit, dans la complète sincérité du cœur.

Ce mouvement de rénovation, qui commence, si l'on veut, vers 1410 et qui se prolonge, dans sa première phase, jusqu'à 1440 environ, n'est pas l'œuvre d'un seul homme : il est essentiellement collectif. Quand on examine les choses de haut, on croit voir une légion vaillante qui s'est levée tout à coup et qui marche d'un même pas, les soldats étant mêlés aux capitaines, et tous aidant à chacun. Néanmoins, lorsqu'on y regarde de plus près, on voit se détacher de ce groupe de conquérants quelques personnalités qui méritent d'être étudiées à part. L'histoire, qui est ici d'accord avec la justice, attribue à Masaccio l'honneur principal de la victoire.

Ce sentiment est aussi le nôtre : c'est ce jeune héros, c'est cet enfant qui a conquis la toison d'or.

Le récit de la vie de Masaccio a longtemps présenté à la critique des difficultés insurmontables. On est d'abord tenté, toute autre source faisant défaut, d'aller demander sa biographie à Vasari; il fournit, en effet, quelques lumières sur Masaccio; mais il se trouve que Vasari, d'ordinaire assez peu soucieux de la chronologie, a ici renchéri sur ses méthodes habituelles et a présenté les faits dans un désordre singulier. Il écrivait évidemment d'après des souvenirs que la tradition orale avait altérés et où la vérité se trouve si bien mêlée à l'erreur, qu'il n'est pas aisé de distinguer l'une de l'autre. Vainement aurions-nous essayé de mettre notre écrivain d'accord avec lui-même si l'érudition moderne n'avait pris soin de corriger son récit. Le docteur Gaye a publié dans son *Carteggio* (1839) un document positif; plus récemment, un savant italien, M. Milanesi, a mis en lumière des faits nouveaux et des dates définitives [1]. Une biographie complète de Masaccio est encore impossible, mais on peut essayer d'en tracer une légère esquisse.

Le document publié par Gaye (nous aurons occasion de revenir sur cette pièce) nous apprend que Masaccio est né à Castel San Giovanni, dans le val d'Arno, en 1402. Son père s'appelait Giovanni di Simone Guidi. *Masaccio* est un surnom : c'est la forme volontairement altérée et pour ainsi dire épigrammatique du prénom Tommaso. Il paraît qu'exclusivement occupé de son art, indifférent à toutes les convenances vulgaires et plus que négligé dans sa toilette, l'artiste vit son nom modifié par ses camarades et affublé d'une terminaison dont la finesse échappe à nos oreilles françaises. Il fut ainsi appelé, disent les Anglais, en raison de la *slovenliness of his habits*. Ce détail, du reste, importe peu. Tommaso Guidi avait un frère, Giovanni, né en 1407, et qui fut peintre comme lui, mais qui n'a point marqué dans l'histoire [2].

Quel fut le maître de Masaccio? On l'ignore. Il commença à peindre, dit Vasari, du temps que Masolino da Panicale travaillait à l'église des Carmes. Il y a dans cette assertion une première inexactitude, car Masolino n'entreprit cette œuvre qu'en 1423, et nous montrerons qu'avant cette date le jeune Masaccio était déjà affilié à une corporation d'artistes, ce qui, dans les usages du temps, indique un apprentissage achevé et une connaissance acquise de tous les secrets du métier. Vasari n'entend pas dire, d'ailleurs, que Masolino ait été le maître de Masaccio : les deux artistes étaient à peu près du même âge; tout semble prouver qu'ils se sont connus, mais il n'exista entre eux d'autre lien que celui qui peut résulter de la foi au même idéal. Vasari paraît bien près de la vérité lorsqu'il ajoute que Masaccio suivait avec une ardeur intelligente les exemples de Filippo Brunelleschi et de Donatello, qui sans doute pratiquaient des arts différents, mais qui cherchaient, l'un, la beauté des proportions et la grandeur des perspectives, l'autre, le caractère vrai et vivant des figures. Nul doute que les œuvres si originales de Ghiberti ne lui aient aussi donné à réfléchir.

Nous n'en savons pas davantage sur la première jeunesse de Masaccio, dont les débuts furent d'ailleurs précoces. Au dire de Baldinucci, son nom se trouve inscrit, dès le 7 janvier 1421, au livre des *Speziali*,

[1] *Giornale storico degli Archivi Toscani* (4e année; juillet-septembre 1860).

[2] Inscrit au *Libro dell' Arte* en 1430, Giovanni eut, vers 1438, un fils auquel il donna, sans doute en souvenir de son glorieux frère, le nom de Tommaso. Il mourut avant 1493, sa femme prenant à cette date le titre de veuve dans un document cité par Gaye (*Carteggio* I, p. 116).

corporation à laquelle les artistes ont longtemps été affiliés. Il était donc peintre à dix-neuf ans. On n'a point de données exactes sur ses premières œuvres. La chronologie de Vasari est si capricieuse qu'on ne sait si l'on doit rapporter à cette époque une peinture, malheureusement très-altérée, qui est aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts, et qui représente la Vierge, accompagnée de sainte Anne. Cette composition, où le talent de Masaccio n'est pas facile à reconnaître, avait été exécutée pour l'église Saint-Ambroise. Était-ce aussi une œuvre de jeunesse que le *Christ guérissant le possédé*, « *istoria di figure piccole,* » qui, au temps



SAINT PIERRE ET SAINT PAUL FAISANT L'AUMONE.

de Vasari, appartenait au peintre Ridolfo Ghirlandaio et dont nous ignorons le sort? On cite en outre de Masaccio un *Saint Yves* qu'il avait peint à fresque sur un des pilastres de la Badia, et dont les embellissements de l'église ont fait disparaître la trace. Sur ces divers ouvrages et sur d'autres encore, que mentionne Vasari, il ne nous reste, nous le répétons, aucun témoignage positif. Masaccio allait heureusement mettre son talent en évidence dans une série de fresques qui nous ont été conservées et qui sont l'œuvre capitale de sa vie.

Les Carmes ayant fait reconstruire leur couvent, l'église du monastère fut solennellement consacrée par l'archevêque Amerigo Corsini, le 19 avril 1422. Une des grandes familles de Florence, les Brancacci, y avait fondé, comme c'était alors l'usage, une chapelle particulière. L'un des membres les plus illustres de cette maison (vraisemblablement Felice di Michele, qui fut plusieurs fois ambassadeur de la République et qui eut

même le commandement de ses galères) entreprit de faire décorer la chapelle des Carmes et confia ce travail à Masolino da Panicale. Masolino était encore très-jeune, mais, en ces années fécondes, le talent s'éveillait de bonne heure, et les écoliers étaient des maîtres. Les documents publiés par M. Milanesi établissent que Masolino, qui était particulièrement habile dans la fresque, travailla à la chapelle des Brancacci pendant les années 1423 et 1424. L'œuvre était en bon point, et déjà plusieurs panneaux de la muraille étaient couverts de vivantes images, lorsque l'artiste, appelé en Hongrie, abandonna l'œuvre commencée. C'était en 1425. Masaccio fut alors chargé de remplacer Masolino.

Masaccio, qui, l'année précédente, s'était fait inscrire au *Libro dell' Arte*, et qui avait déjà donné des preuves de son savoir en peignant, dans une autre partie de l'église, une figure de saint Paul qu'on avait beaucoup admirée[1], travailla à la chapelle des Brancacci de 1425 à 1427. Par des raisons qui n'ont jamais été expliquées, il ne termina pas cette décoration, et comme cette chapelle ne fut achevée par Filippino Lippi que longtemps après la mort de Masaccio, comme elle est, en définitive, l'œuvre de trois maîtres, il importe à l'histoire de l'art florentin, et tout particulièrement à la biographie de Masaccio, de déterminer, avec autant d'exactitude que possible, la part qui revient à chacun d'eux dans l'œuvre commune.

Cette question a divisé longtemps les critiques, et il n'est pas bien sûr qu'elle soit complétement résolue. Toutefois, l'enquête contradictoire à laquelle ils se sont livrés, et dont nous avons contrôlé le résultat sur les lieux mêmes, semble établir, d'une façon à peu près certaine, que sur les douze compartiments dont se compose la décoration de la chapelle, Masaccio a peint, à lui seul, les cinq panneaux qui représentent : *Adam et Ève chassés du Paradis; Saint Pierre payant le tribut; Saint Pierre et saint Jean guérissant les malades avec leur ombre; Saint Pierre baptisant,* et le même saint distribuant des aumônes aux pauvres.

Indépendamment de ces cinq sujets, qui lui appartiennent en propre, Masaccio commença, sur un des panneaux voisins, la *Résurrection du Fils de l'Empereur*. La figure de saint Pierre, assis à l'extrémité du tableau et prêchant en présence de personnages prosternés, est bien de lui : Vasari le dit positivement. Mais est-il l'auteur du groupe central représentant saint Paul ressuscitant le jeune homme? On peut en douter, et nous en doutons[2]. Du reste, il est certain qu'en enlevant à Masaccio cette partie de la fresque, nous lui laisserions encore une part assez belle, une part considérable, si l'on se rappelle qu'il n'a travaillé que deux ou trois ans à la chapelle des Brancacci. N'oublions pas, d'ailleurs, qu'indépendamment de la chapelle et du *Saint Paul*, il avait peint, dans le cloître du couvent, une grande fresque, également détruite, qui représentait en clair-obscur (*di verde terra,* écrit Vasari) la cérémonie de la consécration de l'église. Il y avait groupé un certain nombre d'artistes de son temps, entre autres Donatello, Brunelleschi, Masolino da Panicale, des citoyens connus à Florence, de grands personnages et même le portier du couvent tenant ses clefs à la main. Ce sont là des indications caractéristiques : elles disent, alors même qu'une partie de son œuvre ne serait pas là pour le raconter, que, toujours épris de la nature, Masaccio était essentiellement portraitiste.

Le *Saint Paul* et la fresque de la *Consécration de l'église des Carmes* ont péri; mais il nous reste les quelques panneaux exécutés par Masaccio à la chapelle des Brancacci : ces pages éloquentes suffisent pour dire quel élément nouveau le jeune maître apporta dans la peinture.

[1] *Fece come per saggio* (dit Vasari) *il san Paolo che è presso alle corde delle campane.* Cette figure a disparu par suite des travaux exécutés en 1675 pour la construction de la chapelle de Sant' Andrea Corsini.

[2] Les hésitations sont naturelles en présence du caractère de ce groupe et aussi de la contradiction qui existe entre les textes. Dans la vie de Masaccio, Vasari s'exprime ainsi : *Dipensevi ancora la resurrezione del figliuolo del re..... ancora che per la morte d'esso Masaccio restasse imperfetto l'opera, che fu poi finita da Filippino.* » Dans la première édition de la notice sur Filippino Lippi, le même fait est raconté presque dans les mêmes termes ; mais Vasari a complété et modifié sa pensée dans la seconde édition de cette notice. Filippino, écrit-il, « *fece il resto d'una storia che mancava, dove san Pietro e san Paolo resuscitano il nipote dell' imperatore; nella figura del qual fanciullo ignudo ritrasse Francesco Granacci, pittore allora giovanetto*, etc. » Quant à nous, il nous paraît que cette noble figure de saint Paul appartient à un art bien avancé pour dater de 1425 à 1427. On la croirait plus volontiers du dernier tiers du quinzième siècle. Elle serait donc de Filippino et Vasari aurait dit vrai dans sa seconde édition.

Ce qui frappe tout d'abord dans les fresques de Masaccio, c'est un retour courageux, énergique et, pour ainsi dire, enthousiaste, vers la nature, si longtemps dédaignée. Comme le héros de la vieille légende, il pénètre dans le palais de la Belle au Bois dormant, et il la réveille de son sommeil séculaire. Grâce à lui, l'enchanteresse recommence à respirer et à vivre. La vérité est donc l'objet de sa première recherche; il la poursuit dans le type particulier de ses modèles, et il l'atteint dans le portrait; il la cherche aussi dans l'attitude, dans le geste, dans le costume, et, comme toutes les réalités sont parentes, il ne lui suffit pas d'être vrai par l'aspect extérieur des choses, il veut l'être aussi par le sentiment. Ce naturalisme de Masaccio a beaucoup frappé Vasari, qui en parle à diverses reprises, et qui y voit la meilleure gloire de l'artiste, sa féconde initiative. Ce caractère est visible, en effet, pour tous ceux qui ont étudié la peinture italienne du quatorzième siècle : en entrant dans la chapelle des Brancacci, ils comprennent qu'ils sont en présence d'un art nouveau. Il n'est guère de critiques modernes qui n'aient éprouvé cette surprise heureuse. « Ce qu'on remarque



RÉSURRECTION DU FILS DE L'EMPEREUR.

d'abord, écrit un récent voyageur, c'est que les personnages partent du réel, je veux dire de l'individu vivant, tel que les yeux le voient. Le jeune homme baptisé que Masaccio montre nu, sortant de l'eau en grelottant, les bras croisés, est un baigneur contemporain qui s'est trempé dans l'Arno par une journée un peu froide. De même son Adam et son Ève chassés du paradis sont des Florentins qu'il a déshabillés, l'homme avec des cuisses minces et de grosses épaules de forgeron, la femme avec un col court et une lourde taille, tous deux avec des jambes assez laides; artisans ou bourgeois qui n'ont point pratiqué comme les Grecs la vie nue, et dont la gymnastique n'a point proportionné et réformé les corps[1]. » Sauf quelque exagération, l'observation que nous venons de reproduire a sa justesse. Les figures de Masaccio sont loin d'être aussi laides que le dit le jeune critique; elles sont, avant tout, vraies, palpitantes, humaines. A ces qualités, elles en ajoutent d'autres. D'abord, elles ont le sentiment, la parfaite correspondance de l'attitude avec l'émotion intérieure, et parfois même une ampleur de geste, une noblesse dans le jet des draperies qui dépassent singulièrement les réalités vulgaires, et qui, dans la grande évolution dont Masaccio marque le début, permettent presque d'entrevoir par avance les splendeurs de l'art qui va venir.

[1] H. Taine. *Voyage en Italie:* II, p. 182.

Il faut noter dans les fresques de Masaccio un autre point d'un intérêt capital. Le maître initiateur ne se contente pas de restituer à la figure humaine la vérité de la physionomie, de l'attitude et du costume, il rend le même service à la nature ambiante, aux paysages, aux architectures qui entourent l'homme et qui s'associent à sa vie. Masaccio n'a pas seulement réhabilité l'acteur, il a reconstitué le théâtre où le drame s'accomplit. Dans ses grandes scènes de la chapelle des Brancacci, comme dans le *Saint Pierre payant le tribut* et dans la partie qui peut lui être attribuée de la *Résurrection du Fils de l'Empereur*, le décor, très-sobre dans ses lignes et volontairement atténué dans ses colorations, est aussi vrai, aussi beau que les personnages dont l'artiste a raconté les aventures. Ces paysages sont sévères et solennels comme les faits évangéliques qu'ils encadrent, et ici tout est épuré par ce goût souverain qui sera bientôt et qui est déjà l'honneur de l'École florentine.

Le maître, presque inconnu la veille, qui faisait faire ainsi un si grand pas à la peinture italienne, était un jeune homme de vingt-cinq ans, à qui la fortune n'avait pas encore souri. Il vivait avec sa mère et un frère cadet, dans une maison qui lui coûtait dix florins de loyer par an. Ces détails nous sont fournis par la déclaration (*denunzia de' beni*) que Masaccio dut faire en 1427 devant les officiers du fisc. Ce document nous apprend, en outre, que sa situation était loin d'être brillante; qu'il avait çà et là dans Florence des dettes plus ou moins criardes, qu'il ne payait pas exactement le salaire de son aide Andrea di Giusto, et même qu'il s'était vu forcé d'avoir recours à la coûteuse bienveillance de deux maisons de prêts sur gages. Croyons, comme le raconte Vasari, que Masaccio restait indifférent à ces sortes d'ennuis, et que, tout entier à son rêve d'artiste, il voyait sans trop de souci le cruel désarroi de ses affaires temporelles.

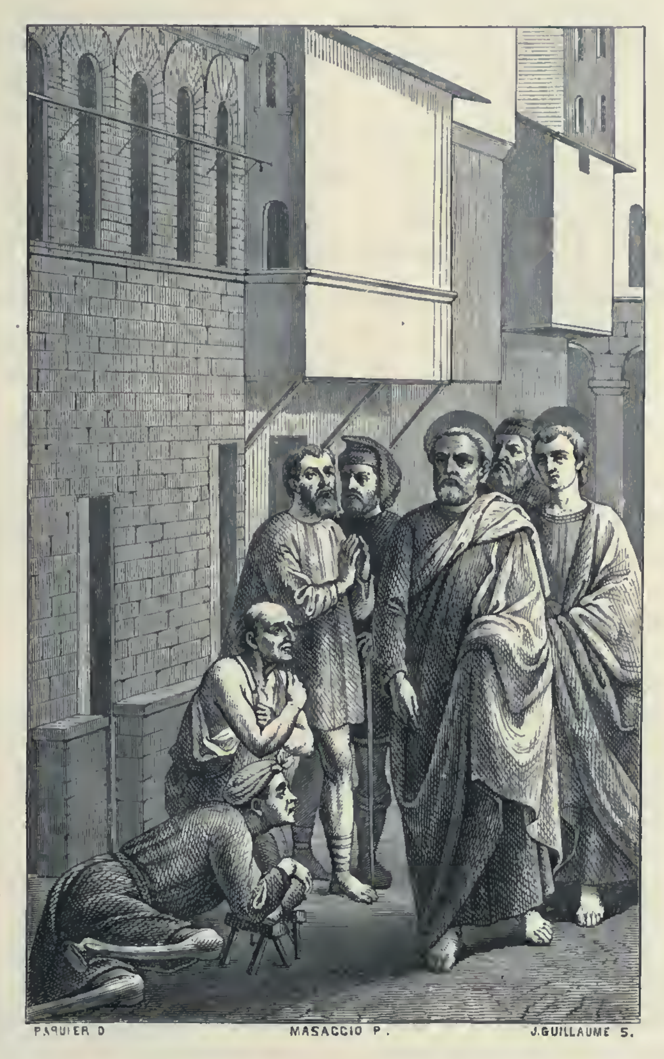
Masaccio, nous l'avons déjà dit, ne termina pas les fresques de la chapelle des Brancacci. Les recherches de M. Milanesi prouvent qu'il partit pour Rome en 1427. Vasari avait entendu parler de ce voyage, mais il le place, dans la vie de Masaccio, avant la décoration de l'église del Carmine, lorsqu'il est, au contraire, postérieur à l'exécution de cette grande œuvre. Les témoignages certains manquent sur le séjour de Masaccio à Rome. Vasari prétend qu'il y fit d'importants travaux, entre autres, dans l'église de Saint-Clément, la *Passion du Christ* et le *Martyre de sainte Catherine*. Ces deux fresques existent encore ; mais les restaurations qu'elles ont subies ne permettent pas de les juger; d'ailleurs, il n'est pas constaté qu'elles soient l'œuvre du maître florentin, et l'on est même allé jusqu'à affirmer qu'elles appartiennent, par leur style, à une époque antérieure à Masaccio [1]. On ne peut rien dire non plus des peintures qu'il avait faites à Sainte-Marie-Majeure, et où l'on reconnaissait, assure-t-on, les portraits du pape Martin V et de l'empereur Sigismond : elles ont péri. En résumé, on n'a aucune donnée authentique sur les travaux de Masaccio à Rome : le temps, du reste, lui aurait manqué pour y produire des œuvres de longue haleine. Il y mourut, en effet, en 1428 ou, au plus tard, en 1429. Ainsi se trouve justifiée, par les documents qu'a publiés M. Milanesi, l'ancienne légende qui limitait à vingt-six ans la durée de la vie de Masaccio. Vasari, tout en donnant une date fausse (1443), avait dit aussi qu'il était mort à cet âge, « *nel bel del fiorire,* » et il avait parlé d'un empoisonnement. L'histoire ajoute que Masaccio fut enterré aux Carmes de Florence et qu'on ne posa aucune inscription sur son tombeau, « *per essere stato poco stimato vivo.* »

Il peut se faire, en effet, que de son vivant, Masaccio, qui ouvrait à l'art une voie nouvelle, n'ait pas été universellement compris. Mais si les Florentins furent d'abord inattentifs à cette révélation, ils ne tardèrent pas à sentir quels germes féconds elle renfermait. Masaccio eut des successeurs presque immédiats, et si la gloire hésita un instant à le saluer, elle s'est attachée éternellement à son nom.

On comprend combien il serait intéressant de retrouver les œuvres d'un tel maître. Elles sont malheureusement peu nombreuses. Nous avons dit ce que la décoration de la chapelle des Brancacci doit à

[1] Cette opinion est celle des derniers annotateurs de Vasari (1848). Les peintures de l'église Saint-Clément sont attribuées à Masaccio par Filippo Titi (éditions de 1686 et de 1763). Elles lui sont également données par Vasi (1826), qui reconnaît que des restaurations successives en ont profondément altéré le caractère. Les critiques anglais, et notamment M. Wornum (*Catalogue of the National Gallery* (1862), seraient disposés à penser que ces peintures auraient été exécutées, d'après les cartons de Masaccio, par un artiste d'un mérite secondaire. Elles sont gravées, en partie, dans le recueil de Seroux d'Agincourt.

Masaccio. Nous avons mentionné la *Madone et l'enfant Jésus*, de l'Académie des Beaux-Arts, peinture peu significative, où il est difficile de reconnaître la main du maître. Que reste-t-il à citer encore? Bien peu de chose, en vérité. Néanmoins, Florence a encore de Masaccio, au Musée des Offices, une œuvre très-forte, le portrait d'un homme âgé, peint à fresque sur une brique. « On voit de lui, aux Uffizi, a dit M. Taine, un vieillard en bonnet et robe grise, tête ridée, un peu moqueuse : c'est un portrait, mais non pas un portrait ordinaire; il copie le réel, mais il le copie en grand. » J'ajouterai que cette simple tête révèle une exécution



PASQUIER D. MASACCIO P. J.GUILLAUME S.

SAINT PIERRE ET SAINT JEAN GUERISSANT LES MALADES AVEC LEUR OMBRE.

puissante; la vie y éclate intense, énergique, concentrée, et le relief presque sculptural des formes est véritablement admirable.

L'église Santa Maria Novella possède aussi une peinture de Masaccio. C'est une grande fresque, qui représente le Père éternel, le Christ en croix, la Vierge et l'évangéliste saint Jean : au bas de la composition, deux donateurs sont agenouillés. Vasari, qui a parlé de cette peinture, avait ses raisons pour la bien connaître : lorsque, à la demande de Cosme de Médicis, il modernisa l'intérieur de l'église, il eut la naïve audace de recouvrir d'un de ses tableaux la fresque de Masaccio. On l'a heureusement retrouvée en 1857, et elle a été transportée à droite de la grande porte d'entrée. L'authenticité de cette composition n'est pas

douteuse : nous l'avons vue, et nous avons été frappé de son caractère original et presque archaïque. C'est dire combien elle diffère des fresques de l'église del Carmine. Elle est vraisemblablement plus ancienne, et, sans doute, elle date de l'époque où Masaccio, presque enfant, s'essayait à la peinture. Son talent, plus tard si « moderne », n'était pas encore formé. En l'absence d'un document précis qui trancherait la difficulté, nous ne voyons pas d'autre moyen d'expliquer les différences de style qui existent entre cette fresque et le chef-d'œuvre qui a fait la gloire de l'artiste.

Masaccio, enlevé dans sa fleur, est un des deuils de l'histoire. Elle ne saurait, même après quatre siècles, se consoler de la mort prématurée de ce jeune maître, qui portait en lui toutes les forces de l'art nouveau et toutes ses espérances. Il a la vraie gloire, celle des initiateurs. Par une coïncidence frappante, il a accompli à Florence (de 1421 à 1427) l'œuvre de rénovation et d'affranchissement dont les Van Eyck, qui l'avaient précédé dans la vie, s'étaient, presque à la même époque, faits les promoteurs dans les Flandres. L'art du quatorzième siècle était loin d'avoir tout dit : après le vigoureux élan des premières années, la peinture avait été prise d'une sorte de somnolence; l'effort d'invention s'était ralenti. Les maîtres, se répétant les uns les autres, redisaient les chansons connues. Plein de cette naïveté courageuse qui n'appartient qu'au génie, Masaccio revint hardiment à la nature dédaignée, au respect des formes individuelles, au sentiment des particularités touchantes, parce qu'elles sont humaines. Il y mêla, en bon Toscan qu'il était, une recherche du caractère, qui n'est pas encore l'idéal, mais qui déjà y fait songer. Cette aspiration vers la vérité agrandie, vers la nature épurée, c'est l'art de Florence. Vienne maintenant le groupe admirable des peintres du quinzième siècle, ils n'hésiteront plus en chemin, ils sauront vers quel but ils doivent marcher.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Nous avons dit, dans la notice qui précède, combien les œuvres authentiques de Masaccio sont peu nombreuses. Inscrit en 1421 au livre des *Speziali* et mort en 1428 ou 1429, c'est à peine s'il a pu travailler pendant huit ou neuf ans. Plusieurs de ses peintures, d'ailleurs, ont péri sous la main des Vandales qui ont prétendu les restaurer ou les mettre en harmonie avec le goût moderne. Nous n'avons donc à fournir ici que quelques indications sommaires.

FLORENCE. ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS. — *La Vierge tenant l'enfant Jésus :* au-dessus de ce groupe, sainte Anne et une gloire d'anges. Cette peinture, citée par Vasari, provient de l'église Saint-Ambroise. Elle est gravée dans le recueil publié par les soins de l'Académie.

MUSÉE DES OFFICES. — *Portrait d'un vieillard inconnu.* Il est représenté en buste et porte un vêtement noir. Peinture à fresque, sur une brique. Provenant de la famille Corboli.

Nous ne mentionnerons ici que pour mémoire le portrait de jeune homme où l'on voulait autrefois reconnaître Masaccio. Cette effigie paraît être celle de Filippino Lippi.

ÉGLISE DES CARMES. — Une partie des fresques de la chapelle des Brancacci. Ces peintures, dont nous avons longuement parlé, ont été gravées par Thomas Pach et par Carlo Lasinio. Nous en reproduisons les principaux épisodes.

SANTA MARIA NOVELLA. — *Le Père éternel, Jésus-Christ crucifié, la Vierge et l'évangéliste saint Jean ;* au bas, les figures agenouillées de deux donateurs. Fresque retrouvée en 1857 et transportée à droite de la grande porte de l'église.

LONDRES. NATIONAL GALLERY. — Un *Portrait.* L'auteur du catalogue, M. Wornum, ne paraît pas très-convaincu de l'authenticité de cette peinture, qu'il attribuerait volontiers à Filippino Lippi. (Voir, sur ce portrait, W. Bürger, *Trésors d'art exposés à Manchester*, 1857, p. 28.)

COLLECTION DE M. W. DRURY-LOWE. — Un *Portrait d'homme;* un *Portrait de femme;* exposés à Manchester en 1857. D'après une note du catalogue, la famille du marquis Gherardi, auquel ces portraits ont appartenu, posséderait encore les reçus de Masaccio.

LIVERPOOL. ROYAL INSTITUTION. — *Saint Laurent* (attribution très-douteuse). Exposé à Manchester.

VENTE DE LORD NORTHWICK. 1859. — *Saint Georges;* 4,940 fr. — Un *Portrait* indiqué comme celui de Masaccio, 2,678 fr.; c'est celui qui figure à la National Gallery.

VENTE POURTALÈS. 1865. — *Saint Cosme et saint Damien soignant les malades.* Tableau sans valeur provenant, d'après le catalogue, de la Chartreuse de Florence. — *Portrait présumé du peintre;* 2,600 fr. Ce portrait, qui n'est point celui de Masaccio, est une peinture de la fin du quinzième siècle.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Italienne. *Sujets religieux.*

FILIPPO LIPPI

NÉ VERS 1412. — MORT EN 1469.

ÉCOLE
de
Florence



Beaucoup d'entre nous se souviennent encore du temps où les peintres du quinzième siècle, et Filippo Lippi avec eux, étaient traités de barbares ou tout au moins de gothiques. Au nom de je ne sais quel idéal enseigné par les académies, on proscrivait ces maîtres à la fois si naïfs et si forts qui, au moment où le moyen âge s'achevait à peine, ouvrirent si hardiment la voie à l'art moderne. Grâce au ciel, le point de vue de la critique a changé en ceci comme en tant d'autres choses et l'on sait aujourd'hui quelle part de gloire est due à ces initiateurs des temps primitifs, à ces pieux messagers de la bonne nouvelle. Mais notre sympathie n'est pas égale pour tous les artistes de ces époques encore hésitantes. Sans nier la valeur des tentatives antérieures à 1400, il nous semble que, pour la peinture, ce noble travail d'affranchissement, cette éclosion du sentiment personnel, s'accomplirent plus particulièrement dans les soixante premières années du quinzième siècle, c'est-à-dire pendant cette période féconde que domine le grand nom de Masaccio. C'est l'éternel honneur de fra Filippo Lippi d'avoir été associé à ce mouvement, et d'y avoir joué un rôle qui ne fut pas sans éclat.

Bien que la date de la naissance de Filippo Lippi ne soit pas exactement connue, on conjecture avec beaucoup de probabilité qu'il est né à Florence vers 1412. Orphelin à l'âge de deux ans, il serait resté sans appui s'il n'avait été recueilli par une sœur de son père qui, malgré sa pauvreté, prit soin de sa première enfance. Mais la tante de Filippo reconnut bientôt qu'il lui était impossible de l'élever, et, lorsqu'il eut atteint sa huitième année, elle prit le parti de le mettre chez les Carmes. Les bons moines ne tardèrent pas à s'apercevoir que si le jeune Filippo n'avait qu'un faible goût pour la grammaire, il montrait au contraire une dextérité précoce dans le maniement de la plume et du crayon. Au lieu d'étudier ses leçons, il couvrait de naïves figures, — *fantocci*, — les marges de ses livres et les cahiers de ses camarades. Par bonheur, le prieur du couvent était un homme intelligent; il comprit qu'il ne fallait pas essayer de lutter contre le petit rebelle, et il n'hésita pas à lui fournir les moyens de s'exercer à l'étude de la peinture. L'église des Carmes fut le premier atelier de Filippo : elle avait été solennellement consacrée le 19 avril 1422, et d'habiles maîtres commençaient à en décorer les blanches murailles. Vasari se méprend lorsqu'il assure que Filippo Lippi se forma en étudiant la chapelle qui venait d'être peinte par Masaccio. De récentes recherches ont prouvé que le puissant artiste n'entreprit ce grand travail qu'en 1440, c'est-à-dire à une époque où Filippo, émancipé, était déjà lui-même un maître. Mais Masaccio avait donné ailleurs des preuves de son rare génie. Le jeune novice put étudier ces œuvres, et telles étaient les ressources de son heureuse organisation, que, formé avant l'âge, il eut du talent dès le début. Sans sortir de son couvent, il peignit en camaïeu une composition représentant un pape confirmant la règle des Carmes; il y exécuta aussi quelques fresques, notamment diverses scènes empruntées à la vie de saint Jean-Baptiste. Ces peintures ont été détruites, mais Vasari nous apprend qu'elles étaient dans la manière de Masaccio, et il ajoute que le jeune artiste se montrait tellement fidèle aux inspirations du maître, qu'on disait que l'esprit de Masaccio était passé en lui. On loua fort Filippo de ses premiers essais, et il paraît même que les éloges qui lui furent accordés à cette occasion troublèrent un peu sa jeune tête de dix-sept ans. C'était, d'ailleurs, une âme aventureuse et libre. Il quitta donc, vers 1429, l'hospitalière retraite qui l'avait recueilli. Mais, bien que le témoignage de Vasari semble devoir faire supposer le contraire, il est certain que Filippo conserva l'habit religieux, qu'il continua à prendre le titre de *frère* dans divers actes authentiques, que les Carmes de Florence le considérèrent toujours comme un des leurs, et que, généreusement oublieux des événements romanesques de sa vie, ils enregistrèrent dans l'obituaire de leur maison la mort de celui qu'ils persistaient à appeler *Frater Philippus*.

Néanmoins, au sortir du couvent des Carmes, Filippo Lippi quitta Florence et commença à courir le monde. Le récit de sa jeunesse ressemble plus à un roman qu'à une histoire. Un jour, comme il était dans la Marche d'Ancône, il imagina d'entrer dans une barque avec quelques fous de son âge; mais un corsaire algérien, ayant aperçu les imprudents promeneurs, se mit à leur poursuite et n'eut pas grand'peine à les prendre. Chargés de chaînes, Filippo et ses amis furent conduits en Barbarie, comme on disait alors. L'esclavage du jeune peintre dura dix-huit mois, et se serait prolongé bien davantage, s'il ne s'était pas attiré les bonnes grâces de son maître, et si, un jour, il n'avait pas fait son portrait avec un morceau de charbon. Les Maures ne s'étaient jamais trouvés à pareille fête : ils crièrent au miracle, et Filippo fut bientôt rendu à la liberté. Que tout ceci soit bien exact, nous n'oserions l'assurer, mais Vasari le raconte avec une gravité parfaite, et nous avons dû redire après lui ces étranges aventures.

Dès qu'il fut délivré, Filippo Lippi gagna la côte italienne. Le biographe arétin, dont la chronologie est parfois un peu fantasque, le fait d'abord débarquer à Naples, et le montre exécutant, pour le roi Alphonse V, un tableau que l'on sait n'avoir été peint que plus tard. Il paraît probable que Filippo se dirigea au contraire vers Florence, mais il n'y arriva pas tout de suite, l'occasion de voyager un peu étant trop belle pour qu'il la laissât échapper. Cette époque de la vie de l'artiste est d'ailleurs restée très-obscure. Le plus ancien document qui puisse ici fournir quelque lumière est une lettre que Domenico Veneziano adresse de Pérouse, le 1er avril 1438, à Pierre de Médicis. Il lui apprend que Fra Filippo a commencé un tableau pour l'église San Spirito de Florence, et que, bien qu'il y travaille jour et nuit, c'est à peine s'il pourra l'achever en cinq ans, tant l'œuvre est considérable. D'après les conjectures du docteur Gaye, qui a publié la lettre de

Domenico, le tableau auquel le jeune peintre travaillait avec tant de zèle serait celui qui lui avait été demandé par Gherardo Barbadori, et qui fut en effet placé à San Spirito. Il représentait la Vierge assise sur un trône et entourée de huit anges prosternés dans l'attitude de l'adoration. Le petit Jésus se tenait debout sur les genoux de sa mère. Saint Antoine et un évêque, saint Barthélemy et une religieuse, symétriquement



LA SAINTE VIERGE ET JÉSUS

placés de chaque côté du groupe principal, complétaient cette riche composition, qui, au dire de Vasari, a toujours été tenue en grande estime par les artistes florentins.

Mais bien que Filippo Lippi fût déjà chargé de quelques travaux importants, il paraît que le courageux artiste était alors aux prises avec la misère. Dans une curieuse lettre adressée à Pierre de Médicis, le 13 août 1439, le jeune peintre rend compte à son protecteur des difficultés qui l'entravent et des charges de toutes sortes qui pèsent sur lui : il demande qu'on vienne à son aide. N'est-il pas, —il le dit du moins, — un des plus pauvres moines qui soient à Florence?

Des jours meilleurs allaient luire pour le laborieux artiste. En 1441, il peignit pour la chapelle du château du roi de Naples un tableau dont Vasari fait mention sans en indiquer le sujet. Il exécuta à la même

époque, pour décorer le maître autel de l'église des religieuses de Saint-Ambroise, à Florence, une composition religieuse qui nous a été heureusement conservée. Elle est placée à l'Académie des beaux-arts, dans cette galerie qui, pour tous ceux qui voudront étudier les incunables de la peinture, possède tant de raretés et de richesses. Reprenant un sujet qu'il avait déjà traité et dont il devait s'inspirer bien des fois encore, Filippo Lippi a représenté dans ce tableau la Vierge couronnée en présence d'une multitude d'anges, dont on admire avec raison les riches costumes, les chevelures élégamment tressées. Plusieurs saints, parmi lesquels on reconnaît saint Jean-Baptiste, saint Eustache, saint Martin et saint Job, assistent à cette fête du ciel. Suivant la naïve coutume du temps, le peintre a introduit dans la composition son propre portrait : on le reconnait sous la figure d'un moine qu'on voit de profil, la tête rasée, *alla fratesca*, ce qui, pour le remarquer en passant, indique bien que, quoiqu'il eût quitté le couvent des Carmes, Filippo n'avait pas renoncé à la profession religieuse. Vis-à-vis l'image du peintre, un petit ange tient un phylactère sur lequel on lit les mots : *Is perfecit opus*, désignation qui équivaut à une signature. Au dire de Borghini, cette inscription était autrefois complétée par les mots *Frater Philippus*, qui ont disparu, de même qu'une légende qu'on lisait au bas du cadre, et qui indiquait que le tableau avait été peint en 1441. Enfin, on sait, par un document publié par Baldinucci, que l'artiste dut attendre longtemps le payement de son travail, puisqu'il ne reçut qu'en 1447 les 1,200 livres que lui devait le prieur de l'église, Francesco Maringhi. Par le grand goût de la disposition générale, le soin apporté au rendu du détail, le caractère des têtes, l'intimité des expressions, cette peinture mérite pleinement la qualification de *bellissima* que lui accorde Vasari. Ce chef-d'œuvre appela sur Filippo l'attention et les bonnes grâces de Cosme de Médicis, avec le fils duquel il était déjà en relations suivies, et dont la protection allait bientôt lui devenir si précieuse.

L'Académie des beaux-arts de Florence possède un autre tableau, qui représente aussi la Vierge assise sur un trône avec le petit Jésus sur ses genoux ; à droite sont saint Damien et saint François, à gauche, saint Côme et saint Antoine de Padoue. Ce tableau avait été peint pour l'église Santa-Croce, où il a longtemps décoré la chapelle des Médicis. Filippo fit encore pour Cosme une *Nativité de Jésus-Christ*, et pour la femme de ce grand personnage, un petit tableau représentant la Vierge adorant l'Enfant divin en présence de saint Jean-Baptiste et d'un moine camaldule. Cette œuvre précieuse fut placée au couvent de ces religieux. Ainsi, les relations du jeune peintre avec les Médicis devenaient de jour en jour plus étroites et meilleures. Cosme fit beaucoup pour la renommée de son protégé, en envoyant quelques-unes de ses peintures au pape Eugène IV, qui s'en montra très-satisfait, mais qui n'eut guère le temps de manifester ses bonnes intentions en faveur de Filippo, puisqu'il mourut en 1447. Enfin, en cette même année, qui paraît avoir été une des mieux employées de sa vie, Lippi peignit une *Annonciation* et un *Saint Bernard*, qui furent placés au-dessus des portes de la chancellerie du palais de la Seigneurie, à Florence. Heureux temps que celui où l'art se mêlait ainsi à tous les besoins de la vie civile, et où, si lassés qu'ils fussent de leur ingrat labeur, les scribes de l'administration publique avaient au moins la joie de travailler dans un musée !

Vasari, qui nous a donné des indications si précieuses sur les principales œuvres de fra Filippo Lippi, n'a pas manqué d'ajouter à ces renseignements des anecdotes sur son caractère et sur les singularités de sa vie. A l'entendre, ce peintre, que le nombre et l'importance de ses tableaux prouvent avoir été très-laborieux, était en même temps une nature passionnée, un infatigable coureur d'aventures. Les distractions de l'amour facile venaient souvent l'arracher à son travail. Il ajouta ainsi plus d'une page au roman des belles Florentines. Ses meilleurs amis essayèrent de le défendre contre sa faiblesse, mais ils n'y réussirent pas toujours. Un matin, alors qu'il travaillait chez Cosme de Médicis, celui-ci, redoutant quelque escapade, avait pris la précaution de le faire enfermer. Mais Filippo avait précisément ce jour-là quelque chose à dire à une jeune fille du voisinage. Il voulait sortir, et il sortit ; des draps de son lit, coupés en longues lanières, il fit une corde tressée et descendit par la fenêtre. Il pouvait se briser contre les pavés, ou, ce qui était presque aussi grave, gâter à jamais ses affaires auprès de son protecteur, mais il ne manqua pas son rendez-vous.

Filippo resta jeune très-longtemps. Sa plus belle aventure est celle qui lui arriva au couvent des religieuses de

Prato, près de Florence, et on peut supposer qu'elle eut lieu en 1458, c'est-à-dire alors qu'il avait quarante-six ans. Jean de Médicis paraît y faire allusion dans une lettre qu'il adresse à Bartolomeo Serragli, le 27 mai de cette année. « *E cosi dello errore di fra Filippo n'aviamo riso un pezzo;* » écrit-il. Mais cette histoire dont riait Jean de Médicis, elle avait peut-être coûté bien des larmes. Appelé à Prato, Filippo y travailla à des œuvres importantes. Dès 1456, il avait commencé les peintures de l'église, et bientôt les religieuses du couvent de Sainte-Marguerite lui confièrent l'exécution du tableau qui devait décorer le maître



LA NATIVITÉ.

autel de leur chapelle; Filippo entreprit une *Nativité;* il avait à peine ébauché son travail, qu'il aperçut parmi les pensionnaires du couvent une jeune fille, Lucrezia Buti, que son père, citoyen de Florence, avait confiée à la garde de la supérieure. Mais Lucrezia fut mal gardée. Filippo, qui la trouvait belle, obtint qu'elle servît de modèle pour la madone qu'il avait à peindre. Que se passa-t-il entre eux? On peut le deviner, lorsqu'on sait que quelques jours après, comme Lucrezia se rendait avec ses compagnes à l'exposition de la ceinture de la Vierge, relique très-vénérée à Prato, elle profita de l'occasion pour quitter le couvent avec Filippo Lippi. On eut grand'peine à savoir où ils étaient allés cacher leurs amours. Ce fut en vain que Francesco Buti employa les supplications et les menaces, Lucrezia refusa de revenir, et elle se laissa si bien prendre aux tendresses de l'artiste, que bientôt après, en 1460, elle lui donnait un fils qui fut, lui aussi, un peintre habile, — Filippino Lippi.

Le temps a épargné le tableau que Filippo peignit pour le couvent de Sainte-Marguerite, et c'est le Louvre qui le possède aujourd'hui. Aux yeux de ceux qui ne sont pas entrés dans la pensée des maîtres du quinzième siècle, la *Nativité* paraîtra peut-être une étrange peinture. Pour la bien comprendre, il faut chasser loin de son souvenir le type idéal de la beauté, telle que l'Italie la conçut plus tard. Il faut, sous les laideurs apparentes, chercher l'expression, la sincérité, le caractère. Dans une pauvre maison à demi ruinée, l'enfant Jésus, couché sur le sol, est adoré par la Vierge, qui s'agenouille devant lui, et par saint Joseph, qui assiste, avec une gravité religieuse, à ces premières effusions de la maternité en fête. On aperçoit dans le haut du tableau l'emblème du Saint-Esprit, et de chaque côté un ange vêtu d'une longue robe et planant dans le ciel, les mains jointes. Au second plan, par une ouverture de la muraille écroulée, on voit la crèche avec les animaux, qui regardent sans comprendre, et plus loin la campagne peuplée de bergers et de troupeaux. Dans son ensemble, la peinture de Filippo Lippi est encore singulièrement naïve. Les beaux secrets de la couleur, que Florence ne devait, d'ailleurs, presque jamais connaître, sont complétement ignorés de l'artiste. Des jaunes brillants, des rouges intenses éclatent sans transition et sans harmonie sur un fond terne et terreux, et enlèvent beaucoup de leur importance aux deux figures principales. Une inexpérience pareille se manifeste dans le soin excessif avec lequel sont traités les accessoires. Aux murailles ruinées de l'étable qui abrite le jeune Dieu, mille accidents singuliers, mille détails curieux amusent le regard du spectateur. Des plantes parasites verdoient entre les interstices des pierres; un beau lézard se chauffe paresseusement au soleil; sur un fragment de bois inséré dans le mur s'est perché un chardonneret aux couleurs éclatantes. Les premiers plans sont enrichis de touffes d'herbes trop bien faites, de cailloux trop artistement taillés. L'effet général n'a rien à gagner à cette conscience exagérée qui veut tout noter et tout dire. Mais ce zèle excessif est si bien selon l'esprit, selon le cœur des peintres du quinzième siècle! Ne semble t-il pas qu'au sortir des froides abstractions du moyen âge, ils viennent de découvrir la nature, qu'ils s'en emparent avec enthousiasme, et qu'ils veulent, dans leur joie naïve, tout imiter, tout copier, tout reproduire? La fleur leur est sacrée; ils glorifient jusqu'au brin d'herbe. Quant à la figure humaine, elle brille plus, dans le tableau de Lippi, par l'expression que par le style. Les deux anges qui planent dans le ciel sont, il est vrai, d'un jet hardi, et les courbes que décrivent les plis de leurs draperies volantes ne sont pas sans grâce. Mais l'Enfant divin accuse un embonpoint maladif, le saint Joseph est sans noblesse, la Vierge est sans beauté. C'est Lucrezia Buti pourtant, c'est celle que Filippo a aimée. Toutefois, si la grâce exquise, si l'élégance italienne manquent aux figures de Lippi, elles appartiennent à l'art par l'émotion profonde qu'elles expriment. La Vierge, en contemplation devant le fils qui lui vient du ciel, prie avec une ferveur passionnée; elle est véritablement tendre, maternelle, adorante.

La *Nativité du Christ* n'est pas la seule peinture que Filippo ait exécutée à Prato. Il peignit deux tableaux pour le couvent de Saint-Dominique et une *Vierge* pour l'église Saint-François; enfin, ses grands travaux à la cathédrale, interrompus un instant par sa vie aventureuse, l'occupèrent près de huit ans, de 1456 à 1464. Vasari parle avec le plus grand éloge de ces peintures, qui représentaient, entre autres motifs, la *Mort de saint Bernard* entouré de moines, dont l'attitude et la physionomie expriment, dit-il, la plus vive douleur. Le *Martyre de saint Étienne* et divers épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste complètent cette vaste composition, que de bons juges considèrent comme l'œuvre la plus importante du maître.

Toutefois, les magistrats de Spolète devaient bientôt fournir à Filippo l'occasion de s'illustrer par une entreprise encore plus considérable. C'est à lui qu'ils confièrent l'exécution des peintures de leur église. Ce grand travail nous a été heureusement conservé. La partie inférieure de la muraille, divisée en trois compartiments, montre les principaux épisodes de la vie de la Vierge : ici, elle reçoit la visite de l'ange; là, elle donne naissance au Christ; plus loin, elle achève sa vie douloureuse. L'hémicycle de la coupole est occupé par son couronnement dans le ciel en présence de la foule des anges et des bienheureux. Par la disposition symétrique de l'ensemble, par la gravité et la poésie des détails, les peintures du dôme de Spolète sont empreintes d'une douceur austère et d'un sentiment profondément chrétien. Mais il ne fut pas donné à Filippo Lippi de terminer lui-même cette grande œuvre. Le 8 octobre 1469, la mort vint

inopinément l'arracher à son travail, et ce fut son élève fra Diamante qui reçut mission de l'achever. Cette mort donna lieu à des suppositions étranges. On voulut y voir le résultat d'une vengeance, et l'on a prétendu que Filippo avait été empoisonné par un rival ou par un mari outragé. C'est là un point qui appartient plus



SAINT AUGUSTIN.

à la légende qu'à l'histoire, et qu'il n'est plus possible d'éclaircir aujourd'hui. Filippo Lippi fut enterré à Spolète ; Laurent de Médicis lui fit élever un splendide tombeau sur lequel on grava une épitaphe latine d'Ange Politien ; enfin les Carmes de Florence, en enregistrant sa mort dans le nécrologe de leur maison, lui décernèrent l'hommage d'une admiration sans mesure.

Et en effet, ce n'était pas un peintre ordinaire que le loyal artiste qui venait de mourir. Parmi les maîtres

florentins qui ont reçu les conseils de Masaccio, fra Filippo Lippi est un de ceux qui ont le mieux compris les leçons du puissant initiateur. Il a comme lui le sentiment de la vie intérieure, le goût des costumes pittoresques, la science des compositions harmonieusement pondérées ; il se montre curieusement épris du paysage, il recherche l'accent des physionomies individuelles. Ses sujets ne sont pas très-variés : l'histoire de la Vierge, tel est le motif qu'il traite le plus volontiers; mais il diversifie à l'infini le thème qu'il a adopté, et il y ajoute constamment des détails nouveaux, des particularités heureuses. Ses inventions, toujours simples, ont de la force et de la richesse. Les vêtements dont il habille ses madones, les longs manteaux qui couvrent ses saintes sont chargés comme à plaisir de splendides orfévreries; les verts gazons sur lesquels il endort le Christ enfant sont semés de fleurs éclatantes ; enfin le naïf artiste s'intéresse à la nature entière, il semble qu'il veuille mettre en relief les plus humbles choses. C'est un défaut peut-être au point de vue de l'art parvenu à son entier développement, mais ne reprochons pas à Filippo une faute qui fut celle du temps. Quant à ses types, qui sont presque toujours des portraits, ils peuvent paraître inélégants, ils ne sont jamais vulgaires. Une mystérieuse poésie est répandue sur ses visages, qu'anime un triste sourire. Filippo Lippi peut parfois sembler singulier, il est toujours doux et ému; son talent est fait de tendresse, et la moindre figure échappée à son pinceau porte la trace de l'invincible besoin d'aimer qui domina sa vie.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Musée du Louvre. — *La Nativité de J.-C.* C'est le tableau peint par Filippo pour les religieuses de Sainte-Marguerite de Prato. La figure de la Vierge est le portrait de Lucrezia Buti. (Gravé dans *l'Etruria Pittrice.* Tome I, pl. 22.)

La Vierge et l'enfant Jésus adorés par deux saints abbés. Ce tableau provient de l'église San-Spirito à Florence; mais, malgré l'affirmation de l'auteur du catalogue, il nous paraît douteux que ce soit celui que Lippi avait peint pour Barbadori.

Florence. Académie des beaux-arts. — *La Vierge tenant l'enfant Jésus et entourée de saint François, saint Damien, saint Côme et saint Antoine de Padoue.*

Le Couronnement de la Vierge en présence d'un grand nombre de saints et de saintes. Ce tableau avait été peint pour l'église Saint-Ambroise.

L'Annonciation et trois autres sujets.

La Vierge adorant l'enfant Jésus. D'un côté, la Madeleine, et de l'autre saint Jérôme et saint Hilarion, qui est le portrait de Robert Malatesti. Ce tableau, qui décorait l'église d'Annalena à Florence, est gravé dans la *Galleria delle belle arti.*

La Vierge adorant le divin Enfant. Au fond, saint Jean-Baptiste et un moine camaldule. — Tableau peint pour la femme de Cosme de Médicis et gravé par Chiossone, sous le nom de Masolino, dans la *Galleria delle belle arti.*

L'Annonciation et *Saint Antoine.* — *L'Ange Gabriel et saint Jean,* fragments d'un tableau.

Palais Pitti. *La Vierge tenant l'enfant Jésus,* peinture de forme ronde gravée par G. Rossi, dans la *Real Galleria de' Pitti.*

Musée des Offices. — *Saint Augustin.* Vasari cite ce tableau comme ayant été peint pour Bernardo Vecchieti. Voir la gravure qui accompagne cette biographie (page 7).

Eglise San-Lorenzo. — *L'Annonciation.*

Cabinet des frères Metzger. — *L'Annonciation.* — Une *réunion de saints* (provenant du palais Riccardi.)

Pise. Académie. — La *Vierge sur un trône.*

Prato. Cathédrale. — Diverses peintures, restaurées par Marini en 1835. V. Vasari et la brochure du chanoine Baldanzi, *Delle pitture di fra Filippo Lippi, nel coro della cattedrale di Prato.* Un des épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste est gravé au trait dans *l'Histoire de la Peinture,* de Rosini.

Couvent de Saint-Dominique. — Le *Christ adoré par la Vierge et par saint Joseph.*

Cathédrale de Spolète. Chapelle de la Vierge. Ces peintures sont gravées dans le recueil de Rosini.

Rome. — *Le Couronnement de la Vierge,* peint pour un couvent d'Arezzo.

Berlin. — *Nativité de la Vierge.* Ce tableau paraît être celui qui, au temps de Vasari, se trouvait chez P. Bracciolini.

La Vierge adorant l'enfant Jésus. Près de lui, le petit saint Jean et saint Bernard en prière. Signé *Frater Philippus.*

Munich. — *La Salutation angélique.* Les éditeurs de Vasari supposent que ce tableau est celui que Lippi avait peint pour l'église Santa-Maria-Primerana de Fiesole.

La Vierge tenant l'enfant Jésus sur les genoux.

Angleterre. Cabinet de sir J. Boileau. — *Jupiter et Calisto.*

Cabinet de M. W. Fuller Maitland. — *Saint Pierre et saint Jean guérissant le boiteux* (collection Ottley).

Cabinet de M. John Brett. — *La Vierge sur un trône, tenant l'enfant Jésus, et entourée de saints et d'anges.* Admirable peinture qui provient de Florence, et qui a été apportée en Angleterre en 1838.

IMP. POITEVIN, 2, RUE DAMIETTE.



École Florentine. *Histoire, Sujets religieux.*

BENOZZO GOZZOLI

NÉ VERS 1424. — MORT VERS 1485



L'histoire nous apprend que Benozzo Gozzoli fut l'élève préféré de Fra Angelico; mais son œuvre, plus éloquent que les textes, nous prouve que si, pendant la première partie de sa vie, il demeura fidèle aux enseignements de ce maître austère, il s'enhardit ensuite au point de devenir l'un des plus « modernes » parmi les artistes du quinzième siècle. A l'heure où le peintre de Fiesole s'immobilisait dans les douces visions de son rêve mystique, Benozzo abandonna le ciel, et, bientôt conquis à l'art de l'avenir, il adora cette beauté humaine dont Masaccio et Filippo Lippi viennent de glorifier les splendeurs émouvantes.

Mais, avant de prendre parti pour les idées nouvelles, il avait commencé par la discipline. Né à Florence vers 1424, Benozzo di Lese di Sandro (ce sont là les noms de son père et de son aïeul) fut d'abord l'élève docile de Fra Angelico. Une partie de sa jeunesse paraît s'être passée à Rome. On doit considérer comme l'une de ses premières œuvres l'*Histoire de saint Antoine de Padoue,* qu'il peignit à fresque dans l'église de Santa Maria in Araceli. Ces peintures ont péri. On a également fait disparaître, pour cause d'embellissements, celles que Gozzoli avait exécutées à Sainte-Marie-Majeure. Vasari a omis de nous dire quel sujet elles représentaient.

Bien qu'il se fût déjà fait connaître par quelques œuvres personnelles, Benozzo fut surtout, pendant cette période de sa vie, le collaborateur de Fra Angelico. D'après les conjectures du P. Marchese, il aurait eu sa part dans les travaux de la chapelle de Nicolas V, où sont racontées les aventures de saint Étienne et

de saint Laurent. L'historien attribue même à Benozzo Gozzoli les encadrements de fleurs et de fruits qui entourent les divers épisodes de la vie des deux martyrs. Fra Angelico, qui vieillissait, aimait à associer le jeune Gozzoli aux grandes œuvres qui lui étaient demandées. En 1447, le maître et le disciple étaient à Orvieto et travaillaient ensemble à la décoration du dôme. On possède le contrat signé à cette occasion par le peintre de Fiesole, stipulant à la fois pour lui-même et pour ses collaborateurs (14 juin). Un émolument mensuel de sept ducats d'or était assuré à Benozzo. Les deux artistes travaillèrent ainsi jusqu'au 28 septembre, époque à laquelle Fra Angelico retourna à Rome sans avoir achevé l'œuvre commencée. Gozzoli revint seul à Orvieto, en 1449, et il eut sans doute l'honneur de terminer ce grand travail. A dater de ce moment, il paraît avoir quitté son maître et s'être occupé de sa propre gloire. Il parcourut pendant quelques années les villes de l'Ombrie. En 1450, il s'arrêta à Montefalco, dans les environs de Foligno. Il peignit à fresque, dans l'église de San Fortunato, la Vierge adorant l'enfant Jésus, qu'elle tient sur ses genoux pendant qu'auprès d'eux un ange fait sonner un *cembalo*. Dans la même église, il représenta la Madone donnant le scapulaire à saint Thomas. Enfin, soit que son séjour se fût prolongé à Montefalco, soit qu'il y ait fait un second voyage, il peignit en 1452, dans l'église des Franciscains, l'histoire de leur saint fondateur, en douze épisodes, et il y ajouta les portraits des principaux personnages de l'ordre et aussi ceux de Giotto, de Dante et de Pétrarque. Le baron Rumorh et les derniers annotateurs de Vasari assurent que les œuvres dont il vient d'être parlé sont celles d'un artiste encore fidèle aux leçons de Fra Angelico, et que le sentiment religieux prédomine dans ces compositions, où parle la naïve éloquence du cœur.

Après la mort de Fra Angelico, survenue à Rome en 1455, Benozzo revit sa ville natale, et bientôt il fut conquis à l'idéal nouveau. En étudiant les œuvres de Masaccio et de Filippo Lippi, il vit qu'il y avait autre chose à exprimer que les effusions mystiques de l'âme, et il eut désormais le sens de la beauté vivante et des attitudes ennoblies par la grâce. La première œuvre où il ait fait paraître les qualités de sa manière rajeunie, fut la fresque de la chapelle de l'ancien palais de Médicis, aujourd'hui le palais Riccardi. Trois lettres, dont le texte nous a été conservé par le docteur Gaye, permettent de dater de 1459 cette grande composition, qui déroule, avec un luxe si heureux et de si charmants détails, la longue caravane des rois porteurs de présents et des mages qui viennent adorer l'enfant Jésus. La vitalité de l'invention, la joie de peindre, un profond amour de la nature éclatent dans cette scène où la solennité de l'ensemble s'avive et s'égaye par quelques notes familières. Ce travail, exécuté pour les Médicis, fut suivi d'autres travaux. En 1461, Benozzo Gozzoli peignit pour l'autel de la Confrérie de Saint-Marc le tableau de la *Vierge sur le Trône*, qui paraît être celui que conserve aujourd'hui la Galerie nationale de Londres. Du reste, bien qu'il possédât une maison à Florence et qu'il se fût marié, il quitta plus d'une fois son foyer et sa famille, pour aller, comme le faisaient les bons ouvriers de ce temps, travailler hors de la ville. San Gemignano lui doit une part de sa gloire. Il y fut occupé de 1464 à 1466. Les habitants de San Gemignano, voulant honorer saint Sébastien qui leur avait, paraît-il, rendu le service de protéger leur ville contre les influences d'une épidémie, demandèrent à Benozzo de peindre dans leur église collégiale le martyre de leur saint protecteur. Il représenta, en outre, dans l'église Saint-Augustin, le miracle inespéré auquel la contrée devait son salut. Ces fresques sont excellentes et bien dignes de l'artiste qui avait décoré de si nobles images la chapelle du vieux palais des Médicis. Et pourtant, elles semblent dépassées par les peintures où Gozzoli a raconté l'histoire de saint Augustin en dix-sept épisodes que séparent des encadrements d'une exquise élégance. Quelques-unes des scènes de la vie du saint évêque sont particulièrement célèbres : on cite de préférence le *Voyage de saint Augustin*. Dans l'ensemble de ces compositions, Gozzoli a fait paraître son goût pour les portraits, son adresse à représenter les costumes et un sentiment du dessin qui ferait honneur aux maîtres des plus grandes époques.

Mais hâtons-nous d'arriver au travail immense qui demeure le chef-d'œuvre de Benozzo. Appelé à Pise en 1468, le vaillant artiste prenait immédiatement ses mesures pour peindre tout un côté des murailles qui entourent le Campo Santo. Il ne consacra pas moins de seize années à l'exécution de ces fresques, *opera terribilissima*, dit Vasari, entreprise gigantesque qui, ajoute-t-il, aurait fait peur à une légion de peintres. Il y représenta, dans de vastes dimensions, vingt-deux sujets empruntés à l'Ancien Testament et deux scènes

de l'Évangile, l'*Annonciation* et l'*Adoration des Mages,* placées au-dessus de la porte de la chapelle. Il s'en faut de beaucoup que toutes ces peintures soient en bon état : l'une d'elles, la *Visite de la Reine de Saba*



LE TRIOMPHE DE SAINT THOMAS D'AQUIN (Musée du Louvre).

à Salomon, a presque complétement péri ; la *Prise de Jéricho* est aussi à demi effacée ; malgré quelques mutilations, les autres sont relativement bien conservées. Elles l'étaient du moins lorsque nous les avons vues, en 1860. Assurer que l'œuvre de Benozzo est émouvant et splendide, ce ne sera pas trop dire. Nous ne

citerons ici que quelques-unes des pages de ce charmant poëme. Pour donner aux Pisans un échantillon de son savoir-faire, le peintre avait commencé par une composition pleine de détails merveilleux, l'*Ivresse de Noé.* On fait les vendanges : la vigne est, à la mode italienne, suspendue à des ormeaux ou disposée en treille : des jeunes gens, montés sur des échelles, cueillent les raisins et les font tomber dans les corbeilles que de belles filles soutiennent de leurs mains tendues. De là des attitudes hardies et que la peinture n'avait peut-être pas encore essayées. A gauche, sur le premier plan, une jeune femme, aussi belle qu'une canéphore antique, porte sur la tête un panier plein de raisins; elle marche; sa robe se plisse sur ses jambes en courbes mobiles; c'est déjà, dans cette figure heureuse, le rhythme souple, aérien, dansant, dont Botticelli et Ghirlandaio vont tout à l'heure exprimer si admirablement l'harmonie. Le succès de ce coup d'essai fut si vif, que, par une délibération du 17 janvier 1464, les prieurs de Pise confièrent à l'artiste la décoration de la muraille entière. Nous ne pouvons malheureusement décrire ni la *Malédiction de Cham,* où le drame s'encadre dans un si ravissant paysage, ni la *Tour de Babel,* avec ses magnifiques perspectives et dont la coloration est superbe. Cette Bible en action révèle une admirable notion de la beauté pressentie, une merveilleuse divination de l'art qui va venir.

Au moment où cette grande œuvre se poursuivait patiemment, les Pisans voulurent accorder à Gozzoli un témoignage public de leur reconnaissance. Ils lui donnèrent un tombeau dans ce Campo Santo dont l'artiste illustrait les murailles, et où ils avaient coutume d'ensevelir leurs morts glorieux. Sur ce tombeau, qui existe encore, on lit l'inscription suivante : *Hic tumulus est Benotii Florentini qui proximè has pinxit historias. Hunc sibi Pisanorum donavit humanitas.* 1478. Cette inscription a pu faire croire à quelques-uns que Benozzo était mort à la date qu'elle indique ; mais l'erreur a été depuis lors reconnue; l'artiste travailla longtemps encore au Campo Santo; il ne termina ses fresques qu'en 1485, et comme c'est alors que l'histoire le perd de vue, on a d'excellentes raisons de penser qu'il ne survécut que quelques mois à l'achèvement de son œuvre immense.

Vasari nous parle de Benozzo comme d'un vrai chrétien. Il l'était en effet. Jamais il n'oublia ce que Fra Angelico lui avait appris à aimer, et on ne connaît de lui que des peintures religieuses. Mais, il faut le redire, artiste et créateur, il dépassa singulièrement le cercle un peu étroit où s'enferma son maître. On peut le considérer comme l'un des plus hardis précurseurs du seizième siècle. Nul n'a mieux compris Masaccio, nul ne s'est associé avec plus de passion à sa glorieuse réforme. Et vraiment, lorsqu'on voit au Campo Santo ces types d'une beauté si humaine et si fière, ces attitudes où tant de style s'ajoute à tant de vérité, ce sentiment profond du portrait et du paysage, ces intelligentes traductions de toutes les émotions et de toutes les pensées, on se prend à se demander si le but n'est pas atteint et si l'art pourra aller plus loin dans la voie lumineuse, et monter plus haut.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

MUSÉE DU LOUVRE. — Le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin*, tableau peint pour la cathédrale de Pise.

FLORENCE. MUSÉE DES OFFICES. — Une *Pietà*, avec les figures de saint Jean et de la Madeleine.

PALAIS RICCARDI. — L'*Adoration des Mages*, fresques.

LONDRES. NATIONAL GALLERY. — *La Vierge assise sur un trône et tenant l'enfant Jésus :* à droite, saint Jean-Baptiste et saint Zénobe; à gauche, saint Pierre et saint Dominique; sur le premier plan, saint Jérôme et saint François. Tableau peint, en 1461, pour la confrérie de Saint-Marc à Florence.

MONTEFALCO. ÉGLISE SAN FORTUNATO. — *La Vierge adorant l'enfant Jésus :* ce tableau porte une inscription incomplète : BENOZII.... FLORENZIA.... CCCCL.

ÉGLISE SAN FRANCESCO. — L'*Histoire de saint François*, et divers portraits des hommes célèbres de l'ordre (1452).

PÉROUSE. ACADÉMIE. — *La Vierge tenant l'enfant Jésus :* à droite, saint Jean et saint Pierre; à gauche, saint Jérôme et saint Paul. Signé : OPVS BENOTII DE FLORENTIA MCCCCLVI.

PISE. CAMPO SANTO. Les peintures du Campo Santo ont été gravées par Lasinio et publiées par M. Rosini (1810).

ACADÉMIE. — *La Vierge, l'enfant Jésus, sainte Anne et trois figurines agenouillées au premier plan.*

La *Visite de la reine de Saba*, magnifique dessin de la fresque, aujourd'hui effacée, qu'on admirait au Campo Santo.

ROME. VATICAN. — Les *Miracles de saint Hyacinthe.*

SAN GEMIGNANO. ÉGLISE COLLÉGIALE. — *Martyre de saint Sébastien* (1465). — *La Vierge tenant l'Enfant* (1466).

ÉGLISE SAINT-AUGUSTIN. — L'*Histoire de saint Augustin*, fresques (1465). Un des épisodes a été gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts* (t. II, p. 177), pour servir d'illustration à un excellent article de M. P.-E. Giudici, sur les *Fresques de San Gemignano.*

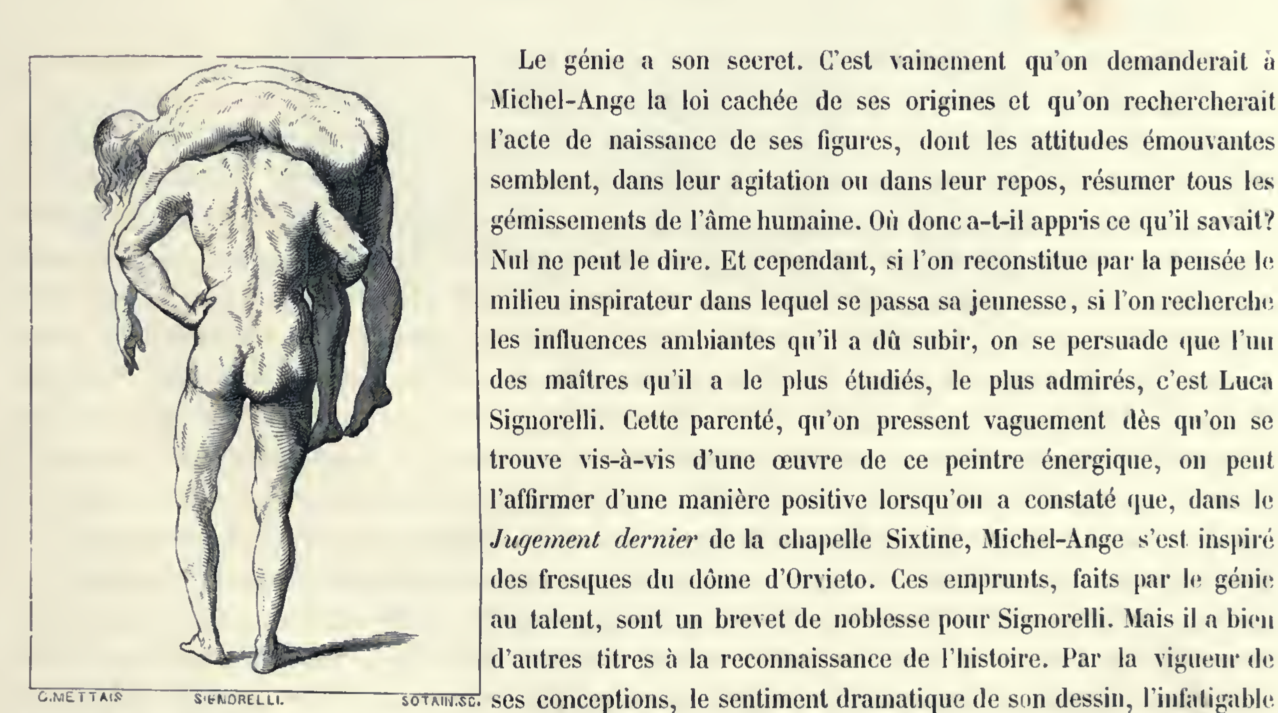
PARIS. — IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4



École Italienne — *Sujets religieux*

LUCA SIGNORELLI

NÉ VERS 1441. — MORT VERS 1524.



C. METTAIS — SIGNORELLI. — SOTAIN. SC.

ÉCOLE Florentine

Le génie a son secret. C'est vainement qu'on demanderait à Michel-Ange la loi cachée de ses origines et qu'on rechercherait l'acte de naissance de ses figures, dont les attitudes émouvantes semblent, dans leur agitation ou dans leur repos, résumer tous les gémissements de l'âme humaine. Où donc a-t-il appris ce qu'il savait? Nul ne peut le dire. Et cependant, si l'on reconstitue par la pensée le milieu inspirateur dans lequel se passa sa jeunesse, si l'on recherche les influences ambiantes qu'il a dû subir, on se persuade que l'un des maîtres qu'il a le plus étudiés, le plus admirés, c'est Luca Signorelli. Cette parenté, qu'on pressent vaguement dès qu'on se trouve vis-à-vis d'une œuvre de ce peintre énergique, on peut l'affirmer d'une manière positive lorsqu'on a constaté que, dans le *Jugement dernier* de la chapelle Sixtine, Michel-Ange s'est inspiré des fresques du dôme d'Orvieto. Ces emprunts, faits par le génie au talent, sont un brevet de noblesse pour Signorelli. Mais il a bien d'autres titres à la reconnaissance de l'histoire. Par la vigueur de ses conceptions, le sentiment dramatique de son dessin, l'infatigable activité de sa vie errante, Signorelli est, pendant la seconde moitié du quinzième siècle, le plus puissant propagateur des principes nouveaux. Il va, courant de ville en ville, comme un messager de l'idéal moderne;

il affranchit et il encourage, il annonce à tous la loi de la beauté entrevue. Suivons un instant, dans ses pérégrinations fécondes, ce hardi semeur d'idées.

D'après toutes les vraisemblances, Luca Signorelli est né à Cortone en 1441, c'est-à-dire avant Botticelli, avant Domenico Ghirlandaio, avant ceux qui devaient contribuer à donner son caractère à la seconde partie du quinzième siècle, et qui allaient bientôt s'associer, d'une manière plus ou moins directe, à son œuvre de rénovation. On ne sait rien de son père Egidio; mais, par sa mère, qui était sœur de Lazzaro Vasari, il tenait à la famille des peintres et des potiers d'Arezzo. La jeunesse de Signorelli est restée dans l'ombre; toutefois, en nous conservant le nom de son maître, l'histoire nous a révélé le fait significatif, celui qui, à la rigueur, peut suffire. Ce maître fut en effet Piero della Francesca, c'est-à-dire ce bon peintre ombrien qui, doué d'aptitudes diverses, était un artiste doublé d'un géomètre. Nous avons de lui, à Florence, les portraits de Frédéric de Montefeltro et de la princesse Batista Sforza, ainsi que celui d'une femme inconnue, frappantes images qu'on n'oublie pas. Piero della Francesca faisait ses délices de la perspective; il mesurait en mathématicien les lignes et les espaces, et lorsqu'il prenait le pinceau du peintre, il aimait si bien à se rendre compte de toutes choses, qu'il commençait par modeler en terre les figures qu'il voulait introduire dans ses tableaux. De là le relief extraordinaire de ses moindres créations. Sous ce rapport, Luca Signorelli fut son digne élève : nul n'a aussi bien que lui accentué les formes et accusé les saillies : sa peinture est de la peinture de sculpteur.

1472 est la première date certaine qu'on rencontre dans la biographie de Luca Signorelli. A cette époque, il est à Arezzo, où il avait sans doute été appelé par les membres survivants de sa famille maternelle. Son oncle Lazzaro était mort depuis vingt ans, mais il avait laissé un fils, Giorgio, qui était un habile céramiste ; Giorgio comptait lui-même deux orfèvres parmi ses enfants. Pendant son séjour à Arezzo, Signorelli, à qui tous les procédés de la peinture étaient depuis longtemps familiers, décora à fresque la chapelle Sainte-Barbe dans l'église Saint-Laurent; il peignit à l'huile, pour la confrérie de Sainte-Catherine, la bannière que l'un de ses membres portait dans les processions, et aussi celle de l'église de la Trinité, qui, au dire de Vasari, aurait pu passer pour une œuvre de Piero della Francesca. Ces peintures ont péri avec beaucoup d'autres que Signorelli exécuta alors. Et qu'on n'aille pas, pour se consoler, prétendre que ces étendards processionnels n'étaient que des produits d'un art vulgaire : c'étaient de véritables tableaux, et nos musées seraient fiers de les posséder aujourd'hui.

En quittant Arezzo, Signorelli commença ses pérégrinations dans l'Ombrie, où son maître, qui vivait encore, était particulièrement estimé. Se présenter en son nom, c'était être sûr d'être bien reçu partout. En 1474, Luca travaillait à Citta di Castello et il y achevait une fresque — malheureusement disparue — sur la muraille de la tour du palais municipal. Dix ans après, il peignait à Pérouse, pour l'évêque Jacopo Vannucci, le tableau qu'on voit encore dans la cathédrale de cette ville, et qui représente la Vierge, saint Onofrio, saint Jean-Baptiste et deux autres saints, avec un ange qui joue du luth. Nous croyons que c'est à cette époque, ou, pour mieux dire, un peu avant, que Signorelli travailla à Rome à la chapelle Sixtine. En effet, le pape Sixte IV, qui faisait peindre cette chapelle par des artistes qu'il avait lui-même choisis, est mort en 1484. Associé dans ce travail aux plus illustres maîtres du temps, Signorelli se montra leur égal. Il reçut mission de peindre dans deux fresques les traits principaux de l'histoire de Moïse. Seroux d'Agincourt a fait graver dans son grand livre un fragment d'une de ces peintures. Fidèle aux coutumes qui prévalurent si longtemps, et que le rigorisme moderne a si méchamment condamnées, Signorelli avait représenté sur des plans divers du même tableau des épisodes différents de la vie du législateur d'Israël. Son œuvre, un peu austère, eut tout le succès qu'il en devait attendre, et dès ce jour il fut placé au premier rang parmi les artistes du quinzième siècle.

C'est une question difficile que celle de savoir à quelle époque Signorelli vint à Florence et combien de temps il y resta. Nous n'avons pas la prétention de la résoudre. Toutefois, il nous sera permis de citer un texte qui a échappé aux récents annotateurs de Vasari et qui jette sur ce point douteux un commencement de lumière. En 1491, un concours avait été ouvert pour le choix du meilleur modèle d'une façade destinée à l'église inachevée de Santa Maria del Fiore. Les plus savants parmi les peintres, les sculpteurs et les

architectes furent constitués en jury pour apprécier le résultat de ce concours solennel. Parmi les membres de cette commission, si admirablement composée qu'elle fait honte à tous les jurys modernes, figure le nom de Luca da Cortona, c'est-à-dire de Signorelli. Seulement, sur la liste qui nous a été conservée, il est noté comme « absent » au moment du jugement. Peut-être l'avait-on nommé membre du jury sans le consulter et



LA VIERGE (Académie de Florence).

à raison de la réputation qu'il s'était faite ; peut-être, présent à l'heure où l'on avait dressé la liste, avait-il été obligé de quitter Florence pour aller travailler ailleurs. Et en réalité, cette année 1491, il dut la passer en grande partie à Volterre, où il peignit coup sur coup une *Madone* pour l'église Saint-François et une *Annonciation* pour la cathédrale.

Quoi qu'il en soit, Vasari nous apprend que Signorelli était venu à Florence pour étudier les œuvres des maîtres illustres qui y brillaient alors : il leur donna bientôt des leçons. Il peignit pour Laurent de Médicis trois tableaux d'une importance capitale. Dans le premier, il figura une réunion de dieux de la Fable, *alcuni*

dei ignudi. Ce devait être (car nous sommes ici réduits aux conjectures) une de ces libres inspirations de la mythologie renaissante, où, plus hardi que la plupart de ses contemporains, Signorelli déshabillait la forme humaine pour montrer au grand jour les splendeurs de la force et de la grâce, le jeu des muscles en mouvement, la fierté des attitudes sans voile. Cette peinture est perdue; mais il nous reste au Musée des Offices les deux autres tableaux que Signorelli avait peints pour Laurent de Médicis. L'un est une *Sainte Famille* d'un style très-large et de l'exécution la plus vigoureuse; l'autre, qui nous paraît plus caractéristique encore, représente *la Vierge et l'enfant Jésus*.

Ce tableau, dont la disposition est singulière, comprend dans sa partie inférieure un grand médaillon, un *tondo*, comme on disait à Florence, où le sujet principal, circonscrit dans un cercle, est peint en couleurs très-vives; au-dessus, figurent deux médaillons plus petits où sont représentés, en grisaille, deux prophètes; les intervalles compris entre ces trois disques sont occupés par des ornements et des arabesques, également peints en grisaille, mais dans un ton un peu différent. L'ensemble est somptueux et décoratif. Dans le grand médaillon inférieur, la Vierge, hardiment vêtue de rouge et de bleu, est assise au milieu d'un paysage; elle joue avec l'Enfant, qui est debout auprès d'elle. Au deuxième plan, les figures nues de quatre bergers, un cheval, un rocher aux arêtes abruptes, et tout cela dessiné d'un très-grand air, avec un accent ressenti, un peu dur peut-être, assurément très-violent et très-original. Une couleur intense et forte ajoute son cachet à cette œuvre virile, où le génie du maître, fier, hautain, superbe, montre son goût pour les formes nues et pour les grandes attitudes.

Pendant les années qui suivirent sa visite à Florence, Signorelli travailla de nouveau pour Citta di Castello (1493), qui, quelques années auparavant, lui avait accordé le droit de bourgeoisie; pour Urbino (1494), où l'on peut voir encore, assure-t-on, dans l'église San Spirito, deux tableaux qui avaient été peints pour servir de bannières processionnelles, et qui représentent l'un le *Christ crucifié*, l'autre la *Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres*. En 1497, Luca travaillait, dans les environs de Sienne, au cloître de Chiusuri. Il y peignit les principaux faits de la vie de saint Benoît dans une série de compositions dont il ne reste malheureusement aucune trace. L'année suivante, il était à Sienne, où il parait d'ailleurs avoir fait, à diverses reprises, d'assez longs séjours. Cette noble ville a possédé de Signorelli plusieurs ouvrages importants. C'était, dans un salon du palais Petrucci, quatre fresques représentant des allégories, des bacchanales et aussi *Coriolan supplié par sa mère;* c'était, à l'église Saint-Augustin, un tableau pour la famille Bichi, vaste peinture dont le Musée de Berlin croit posséder deux fragments. Les connaisseurs font grand cas de ces deux panneaux, où sont figurés, d'un côté, sainte Claire, sainte Madeleine et saint Jérôme; de l'autre, saint Augustin, sainte Catherine et saint Antoine de Padoue. Le sujet central a disparu.

Mais qu'était-ce que tout cela, sinon des tableaux mobiles, images de dimensions plus ou moins restreintes, qu'un caprice pouvait déplacer, feuillets d'un livre dont le moindre souffle pouvait disperser les pages errantes? Une œuvre plus solide et plus grande allait occuper Luca Signorelli. Le 5 avril 1499, il s'engageait à peindre les fresques du dôme d'Orvieto, et bientôt sans doute il commença cet immense travail. Reprenant la pensée, sinon le style de Fra Angelico, il peignit le *Jugement dernier*, et il montra à la fois une certaine singularité d'invention et une imagination abondante et neuve dans ses groupes d'anges et de démons comme dans les figures des ressuscités qui émergent des profondeurs de la terre entr'ouverte. Vasari prétend que Signorelli donna, pour ainsi parler, le ton à tous ceux qui depuis lors s'enhardirent jusqu'à traiter ce formidable sujet. « Et je ne m'étonne pas, ajoute-t-il, que les œuvres de Luca aient toujours été grandement louées par Michel-Ange, et qu'il ait savamment tiré parti de ses inventions dans son *Jugement dernier* de la Sixtine, pour le dessin des anges, par exemple, et des démons, et pour quelques autres détails qu'il a empruntés à Luca, ainsi que chacun le peut voir. » Orvieto ne s'étant pas rencontré sur notre chemin, nous ignorons encore la grande fresque de Signorelli; mais, d'après les gravures qui en traduisent tant bien que mal les hardiesses et les épouvantes, il est certain que Vasari a dit vrai.

Dans les figures de damnés qui se débattent aux mains des anges vengeurs, dans celles des morts qui ressuscitent effarés, Signorelli a montré avec quelle passion il étudiait la nature et quel sentiment il avait des

attitudes tragiques et des lignes harmonieusement violentes. Dessinateur fougueux et savant, il est le digne initiateur de Michel-Ange. La figure humaine fut sa constante étude. On raconte qu'un de ses fils, qu'il adorait, ayant été tué à Cortone, il dépouilla de ses vêtements le cher cadavre, et, imposant silence à sa douleur, il fit un dessin d'après le corps de cet enfant, non-seulement parce qu'il voulait en conserver le souvenir, mais encore parce que ce pâle jeune homme était superbe dans la mort, et que, dans l'âme ardente de Signorelli, la douleur du père n'éteignait pas la fièvre enthousiaste de l'artiste.



LA COMMUNION DES APOTRES (Cathédrale de Cortone).

Signorelli a fait ainsi un grand nombre de dessins et d'études d'après nature, et nous en possédons plusieurs au Musée du Louvre. Une des pages les plus significatives de cette précieuse série est une étude peinte à l'aquarelle et à la gouache, qui représente un homme nu portant un cadavre sur ses épaules. La justesse du mouvement, certaines maigreurs données par le modèle, un grand sentiment de la force, le zèle passionné d'un artiste qui veut se rendre compte de la fonction de chaque muscle, tels sont les caractères que présente cette étude à la fois puissante et naïve. Non loin de là sont des figures d'hommes nus qui se cambrent ou se redressent comme des athlètes, et qui, par l'enrhythmie des courbes enroulées et je ne sais quoi de viril et de grand, font penser à Michel-Ange. Inutile d'ajouter que lorsque Signorelli donnait place à un de ses croquis dans un tableau, il en accusait encore davantage l'énergie, il l'imprégnait de sentiment,

il l'élevait à la hauteur du drame. Nous en avons une preuve dans la *Flagellation*, de la galerie Brera. Une simple étude d'après un homme nu est devenue, sous le pinceau de Signorelli, la poignante image du Christ outragé par ses bourreaux et grandissant sous l'insulte. Ce tableau est d'ailleurs d'une coloration extrêmement énergique, d'une expression concentrée et douloureuse. L'ensemble de l'œuvre est d'une originalité saisissante.

Tout prouve que les contemporains de Signorelli furent frappés du puissant caractère de son dessin, et s'intéressèrent à la hardiesse d'un effort qui jusque-là n'avait pas encore été tenté. Peut-être cependant ne fut-il pas compris de tout le monde. Son idéal était un peu farouche; dans un tableau qui, comme la *Flagellation*, fait partie du musée Brera, et qui représente la *Madone et l'Enfant*, plus d'un spectateur n'aura pu voir sans surprise les étranges chérubins dont les têtes groupées servent de couronne à la Vierge. Ces chérubins sont barbares et quelque peu grimaçants. Mais le fier artiste avait ses visées, il abandonnait les traditions de la peinture catholique et les vieilles liturgies; même dans les sujets où la grâce eût été permise, Signorelli restait austère, mystérieux, sombre et presque fermé au vulgaire. Il travaillait dans le silence de son rêve, comme si tous ses juges eussent été des Michel-Ange, et il dédiait son œuvre à ce *happy few* dont a parlé Stendhal, au groupe peu nombreux des intelligents. Aussi voyait-il d'abord, en toute chose, le côté mélancolique, la note grave. Le tableau du Musée du Louvre, la *Naissance de la Vierge*, porte la puissante empreinte de ces préoccupations. C'est une peinture de genre et elle est comme voilée d'ombre et de tristesse; Signorelli s'y montre à la fois familier et ascétique. Sainte Anne, étendue sur sa modeste couchette, remet à une femme l'enfant qui vient de naître; quelques figures se pressent autour du lit et assistent l'accouchée; au premier plan, saint Joachim, assis par terre, écrit sur ses genoux. N'a-t-il pas la solennelle attitude d'un personnage qui, dans la mystérieuse genèse des idées et des types, donnera plus tard naissance aux prophètes de la chapelle Sixtine? La femme qui reçoit dans ses bras la fille de sainte Anne a la suprême élégance et le rhythme léger que Botticelli et Domenico Ghirlandaio prêtaient déjà à leurs figures féminines. L'ensemble du tableau s'enveloppe dans la gamme brune d'une demi-teinte mystérieuse. Quelque chose d'étrange, de miraculeux peut-être, s'accomplit dans cette maison discrète. Les sujets sont ce que les peintres veulent en faire : où tant d'autres auraient souri, Luca Signorelli a rêvé.

Néanmoins, l'excellent maître de Cortone ne s'enferma pas toujours dans son mystère; il sortit quelquefois de l'ombre pour exprimer le rayonnement de la vie et faire triompher la beauté et la force. Le tableau que possède l'Académie des Beaux-Arts à Florence est, sous ce rapport, un chef-d'œuvre éclatant. La Vierge y paraît assise et tenant l'enfant Jésus; à ses côtés sont les archanges Gabriel et Michel; tous deux sont debout, et la figure de saint Michel a, dans ses dimensions extra-humaines, quelque chose de fier et d'héroïque; saint Augustin et saint Athanase sont assis au bas du tableau; dans la partie supérieure, Signorelli a placé la représentation symbolique de la Trinité. Sans être absolument et savamment harmonieuse, la couleur n'a rien qui puisse blesser l'œil des délicats; elle est vive, luxuriante, pompeuse. Cette peinture montre que Luca cherchait l'accent dans le grandiose, et qu'il l'a trouvé.

Le maître austère passa la seconde partie de sa vie à Cortone, où il exerça longtemps une sorte de magistrature municipale. Mais, dans son infatigable ardeur, il ne se fit pas faute de voyager encore dans l'Ombrie et en Toscane : il revint deux fois à Sienne. On l'y retrouve en 1506 dessinant le carton d'un *Jugement de Salomon*, qui ne parait pas avoir été exécuté; et en 1509, assistant au baptême d'un fils de Pinturicchio. Rentré dans sa ville natale, il peignit en 1512 un tableau qu'on admire encore à la cathédrale et qui représente la *Communion des Apôtres*. Trois ans après, il termina pour un médecin français qui nous est inconnu et qui se faisait appeler *Magister Aloysius*, la *Vierge couronnée par deux anges* en présence de saint Jérôme, de saint Sébastien, de sainte Christine et de saint Nicolas de Bari. A partir de cette époque, les œuvres de Signorelli, ou du moins les œuvres datées, commencent à se faire rares. Mais, malgré son âge, il était encore plein de force. Ayant terminé, en 1520, un tableau pour la confrérie de Saint-Jérôme d'Arezzo, il voulut lui-même accompagner son œuvre et présider à son placement dans l'église de la corporation. Il fit donc, à soixante-dix-neuf ans, le voyage de Cortone à Arezzo, et c'est là que Vasari, qui avait alors huit ans, vit pour la première et pour la dernière fois celui qu'il appelle « le bon vieillard. »

Signorelli logeait chez les Vasari. A lire les détails curieux que l'historien retrouve à ce propos dans ses souvenirs d'enfance, on se sent pris de respect pour ce grand dessinateur qui donnait à tous de si excellents conseils, et qui, malgré les mélancolies de l'âge, était resté le plus tendre des hommes. Et pourquoi supprimer ici la naïve anecdote que le biographe a contée? Un jour, celui qui devait être Vasari et qui n'était encore qu'un *piccolo fanciullo*, est pris d'un violent saignement de nez; il pâlit, et, si l'on ne vient à son aide, il va tout à l'heure tomber à demi mort sur le carreau ; le bon Signorelli arrive alors, il glisse entre les deux épaules de l'enfant malade un morceau de jaspe (le *jaspe arreste-sang,* dit un poëte du temps de Henri IV), et voilà notre futur historien qui revient tout d'un coup à la vie. Vasari en garda à Signorelli une reconnaissance éternelle, et lorsque l'artiste, ayant mis son tableau en place à la confrérie de Saint-Jérôme, quitta Arezzo



C. METTAIS. SIGNORELLI. L. CHAPON.

LA NAISSANCE DE LA VIERGE (Musée du Louvre).

pour retourner à Cortone, il fut accompagné par une foule d'amis et de parents, si bien qu'entouré de ce nombreux cortége, il avait plutôt l'air d'un gentilhomme que d'un peintre.

Arrivé chez lui, Signorelli reprit ses pinceaux, et il travailla encore pendant trois ou quatre ans. La date de sa mort n'est pas exactement connue. Mais le docteur Gaye a publié dans son *Carteggio* une pièce par laquelle Signorelli déclare, le 14 juin 1523, qu'il a reçu le prix d'un tableau qu'il venait de peindre pour l'église de Fojano. C'est la dernière fois qu'il apparaît dans l'histoire : on doit supposer qu'il est mort quelques mois après ou tout au commencement de 1524.

Luca Signorelli survécut ainsi à Domenico Ghirlandaio, à Botticelli, à la plupart de ceux qui avaient entrepris en même temps que lui d'affranchir et de régénérer l'art toscan. Il lui fut donné, en sa longue vieillesse, de voir mûrir sur la terre italienne la féconde moisson qu'il avait semée. Si c'est une joie pour l'inventeur que d'assister au triomphe de son idée, Signorelli a connu cette ivresse; un second voyage à Rome lui aurait permis d'admirer la voûte de la chapelle Sixtine : nous ne savons s'il a fait ce pèlerinage, mais il a vu certainement les premières œuvres de Michel-Ange, et, bien sûr d'avoir été compris, il a pu mourir satisfait.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Musée du Louvre. — *La Naissance de la Vierge* (acquis de M. Manco, en 1824). On trouvera à la page 7 la gravure de ce tableau.

L'Adoration des Mages. — *Sept figures debout*, vues jusqu'aux genoux, et de grandeur naturelle. Ces deux peintures proviennent de la collection Campana : leur authenticité n'est nullement démontrée.

La *Crucifixion* et sept autres dessins parmi lesquels *un Homme nu* portant un cadavre sur ses épaules (aquarelle donnée au Musée par M. Morris-Moore, en 1858). Ces dessins ont pour la plupart servi à Signorelli pour l'exécution de sa fresque du dôme d'Orvieto. Nous reproduisons à la première page de cette Notice le beau dessin provenant de la collection de M. Morris-Moore.

Arezzo. — Église San Spirito. — *La Madone* entourée de saint Donato, de saint Étienne, de saint Jérôme et de David jouant de la harpe. C'est le tableau que Signorelli apporta lui-même à Arezzo en 1520.

Berlin. — Les deux panneaux d'un tableau d'autel représentant, l'un *Sainte Claire, sainte Madeleine et saint Jérôme;* l'autre *Saint Augustin, sainte Catherine et saint Antoine de Padoue.* (Provenant sans doute de la chapelle Bichi, à l'église Saint-Augustin de Sienne.)

Cortone. — Cathédrale. — *Le Christ mort*, avec un *gradino*, divisé en quatre compartiments, et représentant *le Christ au Jardin, la Cène, le Baiser de Judas* et *la Flagellation.* Ce tableau porte l'inscription suivante : LVCAS AEGIDII SIGNORELLI CORTONENSIS MDII.

La Communion des Apôtres. Signée : LVCAS SIGNORELLIVS CORTONENSIS PINGEBAT. 1512. (Gravé dans l'*Etruria pittrice*, planche 32).

Confrérie de Saint-Nicolas. — *La Vierge et l'enfant Jésus*, entourés de saint Sébastien, saint Paul, saint Jacques, saint Christophe, etc., grande fresque retrouvée en 1847. La partie inférieure de cette composition est malheureusement en assez mauvais état.

Florence. — Académie des Beaux-Arts. — *La Vierge* tenant l'enfant Jésus ; à ses côtés, les archanges Michel et Gabriel debout, et saint Augustin et saint Athanase assis ; au dessus, la Trinité. Ce tableau provient de l'église de la Trinité à Cortone. Gravé page 3.

Un *gradino*, représentant *la Cène, le Christ au Jardin* et *la Flagellation.*

Musée des Offices. — *La Vierge* tenant l'enfant Jésus ; au fond, quatre bergers nus ; en haut, deux prophètes, en grisaille.

Sainte Famille. — La Vierge est occupée à lire ; saint Joseph se tient en adoration devant l'Enfant. (Tableau de forme ronde.)

Un *gradino*, divisé en trois compartiments, représentant *l'Annonciation, la Naissance de Jésus-Christ, l'Adoration des Rois.* (Provenant de l'église Sainte-Lucie, à Montepulciano.)

Deux dessins : *Adam* et *Ève.*

Palais Pitti. — *La Vierge, l'enfant Jésus, sainte Catherine et saint Joseph;* au fond, un paysage.

Milan. — Galerie Brera. — *La Vierge et l'Enfant entourés de chérubins.* — *La Flagellation.* Ce dernier tableau porte l'inscription : OPVS LVCE CORTONENSIS.

Orvieto. — Cathédrale. — *Le Jugement dernier.* Cette fresque a été restaurée en 1845 par deux peintres allemands, MM. Bothe et Pfannenschmidt. Elle est gravée, en partie, dans le recueil de Seroux d'Agincourt.

Il existe, dit-on, dans la sacristie de la même église, une peinture de Signorelli représentant la *Madeleine.*

Pérouse. — Cathédrale — *La Vierge, saint Onofrio, saint Jean-Baptiste, deux autres Saints et un Ange.* Tableau peint en 1484 pour l'évêque J. Vannucci.

Rome. — Chapelle Sixtine. — *Divers épisodes de la vie de Moïse.*

Urbin. — D'après Pungileoni, il existerait encore dans l'église de San Spirito deux peintures de Signorelli, un *Christ en croix* et *la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres.* Ces tableaux auraient été exécutés en 1494.

Vienne. — *La Vierge, saint Joseph et un Berger* adorant l'enfant Jésus.

Volterre. — Cathédrale. — *L'Annonciation*, signée : LVCA SIGNORELLI DA CORTONA. 1491.

Église Saint-François. — *La Vierge* entourée de quatre saints et de deux anges, avec l'inscription suivante : LVCAS CORTONENSIS PINXIT. MXDI.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4



École Italienne. *Sujets religieux et mythologiques.*

SANDRO BOTTICELLI (ALESSANDRO FILIPEPI)

NÉ EN 1447. — MORT EN 1515.

ÉCOLE de Florence



Sandro Botticelli est encore un de ces maîtres au sujet desquels la critique, si longtemps malavisée, a modifié sa manière de voir. Il fut une époque, et elle n'est pas bien loin de nous, où l'on considérait volontiers comme un barbare ce peintre exquis, ce poëte adorable qui a donné à Vénus une grâce si étrange, à la Vierge un sourire si douloureux et si charmant. Se peut-il que, rebutée par quelque rudesse apparente, l'admiration ait hésité devant les œuvres de ce maître, un des plus élégants, un des plus attendris parmi ceux que Florence a applaudis au quinzième siècle ? La vie de Botticelli s'écoula sans incident, sinon sans mélancolie. Vasari semble le représenter comme un homme moins fait pour l'action que pour le rêve ; les événements de sa biographie ne sont ni bien nombreux, ni bien dramatiques ; mais ici le drame est dans l'œuvre de l'artiste, et cette œuvre révèle une âme constamment émue, une profonde douceur de cœur.

Le peintre que nous appelons Sandro Botticelli se nommait en réalité Alessandro Filipepi. Il naquit à Florence en 1447. Un document authentique, émanant de son père Mariano, nous apprend que Sandro était son quatrième fils ; le second, Antonio, passa la plus

grande partie de sa vie à Bologne ; il exerçait une profession qui touchait de très-près aux arts, car il était orfévre. Ce fut là, pour Sandro Filipepi, un encouragement et un exemple. Dès sa première enfance, son père l'avait envoyé aux écoles ; mais son extravagante cervelle — c'est Vasari qui parle de la sorte — ne prit goût ni à la lecture, ni à l'arithmétique. Mariano imagina alors de placer le jeune rebelle chez un orfévre, Botticelli, qui passait pour un habile ouvrier dans l'art d'assouplir l'or et l'argent. Sandro ne fit que traverser son atelier ; mais si peu qu'il eût travaillé chez son maître, il y resta assez longtemps pour prendre son nom, et il se chargea de l'illustrer. Les églises de Florence, déjà pleines de chefs-d'œuvre, devinrent pour lui la meilleure école : bientôt, il rencontra Fra Filippo Lippi ; il suivit ses leçons avec une assiduité intelligente, et dès lors sa destinée fut fixée.

Filippo Lippi ayant vécu jusqu'en 1469, nous estimons que Sandro Botticelli a pu, pendant sept ou huit ans au moins, travailler sous sa discipline. Selon la mode de ces temps heureux, il débuta de bonne heure. Lorsque Pollaiolo exécuta pour la *mercatanzia* de Florence les figures allégoriques des *Vertus*, Botticelli lui fut associé, malgré sa jeunesse, et il peignit la figure de la *Force*. D'autres ouvrages suivirent ce premier essai : nous avons le regret de ne pouvoir les dater en les mentionnant, Vasari, qui nous sert de guide, se souciant peu de la chronologie et ayant énuméré les œuvres de Botticelli dans un ordre tout à fait arbitraire. Cette réserve indiquée, nous pouvons dire que Sandro n'était pas moins habile dans la fresque que dans la peinture à *tempera*. Vasari loue beaucoup une figure de *Saint Augustin*, qu'il peignit sur la muraille à l'église d'Ognissanti, vis-à-vis un *Saint Jérôme* de Dominique Ghirlandaio [1]. Dans cette fresque, qui existe encore, Botticelli a montré un sens profond de l'expression, car il a réussi, ainsi que Vasari l'a remarqué, à traduire, dans la physionomie à la fois méditative et extatique du saint docteur, l'intime pensée d'un homme qui se nourrit des plus hautes spéculations et qui voit clairement les choses du ciel.

Ce sentiment tendre et singulièrement raffiné qui était en lui, Botticelli l'a fait paraître en ses moindres œuvres, mais surtout dans la série, si nombreuse et si variée, de ses madones. Nul n'a multiplié d'un pinceau plus zélé l'image si chère aux Florentins. Dès qu'il eut trouvé le type qu'il cherchait, il le modifia peu, mais il renouvela les attitudes et les attributs, et il traita de cent façons différentes un sujet presque pareil. Ici la Vierge, assise sur un trône, reçoit la couronne triomphale ; là, elle tient sur ses genoux le petit Jésus que viennent adorer des anges, des saints ou des donateurs dévotement agenouillés au bas du tableau. En même temps, et alors qu'il exprimait si bien les tendresses mystiques de la légende religieuse, Botticelli traitait, d'un pinceau aussi heureusement inspiré, des sujets empruntés à la Fable antique. Il peignit, pour Laurent de Médicis, une *Pallas*, dont on ignore le sort, un *Bacchus*, dont la trace s'est également perdue, et pour plusieurs grands seigneurs florentins, que Vasari ne nomme pas, des figures de femmes nues.

De ces souriantes mythologies, auxquelles Botticelli revint souvent, un type adorable nous est resté : c'est la *Vénus*, du Musée des Offices, la Vénus naissante qui émerge du flot bleu, et qui, doucement poussée par la brise amoureuse, va aborder au rivage où les fleurs naîtront sous ses pas, et où l'attend la figure symbolique du Printemps. Faut-il le dire ? de tous les tableaux de ce musée si riche en merveilles, la *Naissance de Vénus* est un de ceux qui nous ont le plus touché, celui dont nous gardons le plus frais souvenir. Au point de vue rigoureux des doctrines académiques, cette peinture pourrait être discutée ; aux yeux d'un puriste, il y aurait peut-être quelque incorrection ou tout au moins quelque gaucherie à signaler dans le dessin ou la silhouette de la jeune déesse qui aborde, chaste et nue, au rivage hospitalier. La *Vénus* de Botticelli n'est pas absolument conforme aux types augustes que nous a laissés l'art antique. Telle est l'objection qu'on aurait faite il y a trente ans, à l'époque où, appliquant à l'idéal le système de l'emprisonnement cellulaire, on avait enfermé la beauté dans les étroites limites d'une orthodoxie

[1] Remarquons ici que le *Saint Jérôme* de Ghirlandaio est daté de 1480. Si, comme on peut le supposer, les deux figures ont été peintes à peu près à la même époque, le *Saint Augustin* de Botticelli, loin d'être une œuvre de ses premiers temps, serait postérieur à son voyage à Rome.

stérile. Mais craignons de nous priver maladroitement des joies de l'admiration et gardons-nous des théories exclusives. La *Vénus* du maître florentin est avant tout marquée du puissant caractère du quinzième siècle : à ce que l'antiquité a de meilleur, je veux dire la souveraine élégance, la grâce émouvante, la jeunesse épanouie, elle ajoute un charme étrange, une fleur de singularité, dernier reste de barbarie qui, en un pareil sujet, séduit et va droit au cœur. Plus correctement belle, elle plairait moins. Botticelli a d'ailleurs fait briller dans son tableau les gaîtés d'une coloration tendre et douce : la figure nue de Vénus, la mer profonde, le ciel léger, la terre qui semble se parer de fleurs pour fêter la bien-venue de la déesse, tout est blond, lumineux, printanier; tout sourit et chante l'heureuse chanson de la jeunesse et de l'aurore.



LA VIERGE ASSISE SUR UN TRONE ET TENANT SON FILS SUR SES GENOUX

Qu'on n'aille pas chercher ailleurs la Vénus Anadyomène : elle est dans le chef-d'œuvre de Botticelli.

Si peu qu'il eût fréquenté les écoles, le charmant maître avait le goût des choses antiques. La muse de la Renaissance lui était un jour apparue, et il fut un des premiers à s'inspirer de ses leçons. Ayant lu dans Lucien la fameuse histoire et la description du tableau dans lequel Apelle avait représenté la *Calomnie*, il prit plaisir à restituer, d'après le texte du satyrique grec, cette composition perdue. Son tableau est aujourd'hui au Musée des Offices. Il est curieux, naïf et fort : le quinzième siècle interprétant l'antiquité, n'est-ce pas le mélange de deux archaïsmes?

Le temps et les révolutions de la mode nous ont enlevé ou du moins ont fait disparaître un certain nombre d'ouvrages de Botticelli. Qu'est devenue l'*Annonciation* qu'il peignit pour les moines de Cestello? Où est le tableau, plus précieux encore, où il avait représenté, pour l'écrivain Matteo Palmieri, l'*Assomption de la Vierge?* D'après le témoignage de Vasari, c'était là une composition d'une importance capitale : la Vierge montait par delà les nues et prenait place dans la cour céleste, où l'attendaient les Patriarches, les Prophètes,

les Apôtres, les Évangélistes, au milieu des Anges qui la saluaient de leurs chansons; dans la partie inférieure du tableau, on voyait les figures agenouillées de Matteo Palmieri et de sa femme; au fond on apercevait les curieuses perspectives de Florence au quinzième siècle, telle qu'elle était avant le siége. Et à propos de cette grande œuvre, il arriva à Botticelli une étrange aventure. On l'accusa de s'être un peu laissé aller à son caprice et de n'avoir pas représenté les anges d'une façon tout à fait orthodoxe : dès ce jour, il fut vaguement suspecté d'hérésie. L'*Assomption de la Vierge* fut même couverte d'un voile et cachée aux yeux des fidèles[1].

Botticelli, qui ne se croyait pas si dangereux et qui était peut-être aussi bon chrétien que ses censeurs, se consola de cet ennui par un travail nouveau. Sa réputation s'étant répandue hors de Florence, le pape Sixte IV, qui était monté sur le trône pontifical en 1471, le fit appeler à Rome. C'était, d'après la conjecture de W. Ottley, en 1473-1474[2]; pour nous, nous serions tenté de croire que ce voyage n'eut lieu qu'un peu plus tard. Quoi qu'il en soit, le pape, qui venait de faire construire la chapelle Sixtine, confia à Botticelli le soin d'en décorer une partie, et le chargea même, au dire de Vasari, de surveiller et de diriger l'ensemble du travail. Associé à des maîtres déjà célèbres ou bien près de le devenir, tels que Luca Signorelli, Cosimo Roselli, Pérugin, il peignit, sur la partie inférieure des murailles, trois sujets, le *Christ tenté par le démon*, *Moïse et les filles de Jéthro*, et le *Sacrifice des enfants d'Aaron*. Ces peintures, qui existent encore, augmentèrent la renommée de Botticelli; il obtint du pape une rétribution convenable, *buona somma di danari*, mais, toujours malhabile à gérer ses affaires, il dépensa son argent avec une promptitude qui excite les regrets de son biographe, et lorsqu'il eut achevé son œuvre, il retourna à Florence.

Sans être un lettré de profession, Botticelli était profondément touché des choses de la poésie et de la pensée. Vasari, qui aurait pu ici se dispenser de sourire, le traite de *persona sofistica*, ce qui ne signifie rien, sinon que le charmant peintre se plaisait dans les rêves et qu'il ne détestait pas les chimères. Il lisait Dante et son poëme immortel, il se sentait ému de sa grande aventure, et il essaya de joindre quelques dessins au texte inspirateur. Peut-être même tenta-t-il davantage. Vasari, qui ne paraît pas ici d'une précision bien rigoureuse, dit qu'il « commenta » une partie du Dante, qu'il composa des dessins pour l'*Enfer* et qu'il les grava ou les fit graver (*lo mise in stampa*). Si cet essai de commentaire a jamais existé, il est perdu. Quant aux estampes destinées à illustrer le Dante, Vasari veut évidemment parler de la grande édition publiée à Florence en 1481 par Niccolo di Lorenzo della Magna. Cette édition, singulièrement précieuse et rare, contient en effet des gravures qu'on dit être de Baccio Baldini, et dont quelques-unes passent pour avoir été faites d'après les dessins de Botticelli[3]. Les iconographes paraissent à peu près d'accord pour lui attribuer la composition des deux estampes qui ouvrent le premier et le deuxième chant de l'*Enfer* et qui représentent, l'une Dante effrayé par la louve, l'autre l'apparition de Béatrix aux deux poëtes voyageurs. Les autres gravures qui ornent le livre sont d'un style rudimentaire et rude, et il est difficile d'y reconnaître les élégances exquises de Botticelli. Peut-être est-il pour quelque chose dans la composition des dessins qu'on rencontre dans les opuscules de Savonarole, dont il avait embrassé les opinions. Baldinucci attribue à Botticelli douze planches de petite dimension représentant divers sujets empruntés à la vie de Jésus-Christ. Les derniers éditeurs de Vasari y ajoutent une grande estampe figurant l'*Assomption de la Vierge*. Mais ils omettent de citer son œuvre incontestable, la série des *prophètes* et des *sibylles*, signalée par Basan, par Ticozzi, par Ottley, et dont le cabinet des estampes à la Bibliothèque impériale possède

[1] Deux lettrés du nom de Matteo Palmieri ont vécu à Florence au quinzième siècle. L'un est mort en 1475, l'autre en 1483. L'*Assomption de la Vierge* est donc antérieure à l'une de ces dates ou peut-être à toutes deux.

[2] W. Ottley. *An inquiry into the origine and early history of engraving* (1816).

[3] Vasari, parlant de Baccio Baldini, dans sa notice sur Marc-Antoine, le cite comme un dessinateur assez malhabile qui eut besoin d'avoir recours au crayon de Botticelli : « *Tutto quello che fece* — écrit-il — *fu con invenzione e disegno di Sandro Botticello.* » Cette affirmation ne doit être acceptée qu'avec réserve. Quant aux travaux de Botticelli comme graveur, il est bon de lire l'ingénieuse dissertation d'Ottley. Mariette (dans la note qu'il consacre à Baldini) n'est pas moins instructif sur les *illustrations* du Dante de 1481.

d'admirables épreuves. Cette suite, dont il existe des copies faites en Allemagne, se compose de vingt-quatre figures de prophètes et de douze figures de sibylles : on y retrouve ce profond caractère, cette virile élégance, cette étrangeté séduisante que Botticelli a fait paraître dans la moindre de ses œuvres. D'un autre côté, Ottley pense que Baldini eut recours aux dessins de Botticelli lorsqu'il grava les planches du *Monte Santo di Dio*, publié en 1477 ; enfin, on peut, sans se montrer trop téméraire, attribuer au charmant maître



E. METTAIS DEL. BOTTICELLI PINX. J. ROBERT SC.

LA VIERGE COURONNÉE PAR LES ANGES (Musée du Louvre).

florentin quelques-unes des figures qui font partie de ce *giuoco di tarocchi* qu'un artiste anonyme a si finement gravées, et que les amateurs payent si chèrement dans les ventes. C'est du moins l'opinion d'Ottley ; c'est celle aussi d'un juge excellent en ces délicates matières, M. Henri Delaborde.

A en croire Vasari, ce goût pour les dessins et les gravures aurait été fatal à Botticelli : ces occupations nouvelles, et — il semble l'indiquer — peu productives, lui auraient fait négliger la peinture, si bien que l'artiste, dont les affaires étaient déjà assez mal en point, serait devenu tout à fait pauvre. Le biographe va jusqu'à dire que si Laurent de Médicis n'avait pas pourvu à ses besoins, Botticelli serait presque mort

de faim. Il lui fit faire diverses peintures sur lesquelles les renseignements nous manquent, mais qui sont antérieures à 1492, date de la mort de Laurent le Magnifique. Deux ans après, la chute des Médicis ne put qu'ajouter aux embarras de la situation de Botticelli; mais une pièce officielle, la « dénonciation de biens » qu'il dût faire en 1498 devant les magistrats de Florence, prouve qu'il n'était pas absolument pauvre : il possédait hors des portes de la ville une maison entourée de vignes. Il avait du moins cette consolation de penser que, l'heure venue, il pourrait mourir chez lui.

Cette même année 1498 fut douloureuse pour Botticelli : il vit périr dans les flammes d'un bûcher pieusement allumé son maître Jérôme Savonarole; il put entendre les derniers cris de cette grande victime. Botticelli était en effet au nombre des *piagnoni*, car c'est ainsi qu'on appelait les adhérents du réformateur dominicain. Bien qu'il professât des opinions condamnées, il ne paraît pas avoir été inquiété, et son affiliation à la secte des *pleureurs* ne semble pas avoir eu d'autre inconvénient que de le distraire outre mesure de son travail quotidien, et, par suite, de l'appauvrir encore. Il conserva d'ailleurs dans Florence la réputation qu'il s'était si dignement acquise. En 1503, lorsque s'ouvrit la délibération solennelle sur la question de savoir où il conviendrait de placer le *David* colossal que Michel-Ange venait de terminer, Botticelli fut convoqué avec l'élite des artistes florentins, et fut appelé à donner son opinion, qui nous a été conservée[1]. A cette époque, il était encore dans toute la force de son talent; mais des circonstances malheureuses lui firent une précoce vieillesse : une sorte de paralysie lui ayant enlevé en partie l'usage de ses membres, on le voyait se traîner dans les rues de Florence appuyé sur deux béquilles. Son talent paraît avoir faibli en ces dernières années. Il avait soixante-huit ans lorsqu'il mourut, en 1515. Il fut enseveli dans l'église d'Ognissanti, où sa famille avait sa sépulture. Est-il besoin de le dire? il avait survécu quelque peu à l'art de son temps. Déjà Léonard de Vinci avait produit toutes ses grandes œuvres, et Michel-Ange allait être bientôt le maître de la situation. Botticelli avait dit le dernier mot du quinzième siècle, et son rôle était achevé.

Florence a longtemps possédé presque toutes les œuvres de Botticelli, et c'est encore au Musée des Offices, au palais Pitti, dans les églises, que sont restées ses meilleures inspirations. Mais les fatalités de la conquête et aussi des négociations poursuivies à prix d'or ont fait sortir de la Toscane bien des morceaux précieux. De ce nombre est un des tableaux du Louvre, la *Vierge et l'Enfant*. C'est un fidèle exemplaire de la manière du maître. Assis sur les genoux de sa mère, le petit Jésus tient à la main une grenade, fruit symbolique que Botticelli s'est complu à reproduire; la Vierge vient d'inscrire le *Magnificat* dans un livre que soutiennent deux saints, et pendant qu'elle contemple son fils, saint Michel dépose sur son front une couronne d'étoiles. Sans doute on peut signaler dans ce tableau certaines maigreurs, quelque étrangeté dans le type, mais quel profond sentiment dans le visage de la Vierge, quelle tendresse dans son regard, et aussi quelle mélancolie pénétrante! Au point de vue de la coloration, il n'est pas sans intérêt de remarquer que les chairs sont d'un ton brunâtre qui, si l'on se plaçait un instant au point de vue du Corrége, par exemple, paraîtrait arbitraire et excessif : ces carnations bistrées, où le brun joue avec le jaune, sont familières à Botticelli; c'est chez lui une réminiscence involontaire du système de son maître Filippo Lippi.

L'Allemagne possède aussi quelques tableaux de Botticelli, et l'Angleterre, qui sait le prix de ces heureux peintres du quinzième siècle, a, en ces dernières années, réuni plusieurs de ses ouvrages. Parmi les Botticelli que nous a montrés l'exposition de Manchester, nous n'oublierons jamais le curieux tableau qui appartient à M. W. Fuller Maitland, l'*Adoration des Bergers*. Guidés par la mystérieuse étoile, cinq pasteurs viennent d'entrer dans l'étable où dort le nouveau-né; sur le toit de chaume de la maison bénie, trois anges sont agenouillés; le fond est occupé par un riche paysage; c'est comme dans la chanson du poëte : « tout est lumière, tout est joie. » Mais si c'est fête sur la terre, c'est aussi fête dans le ciel, où l'on voit un chœur d'anges voltigeant et dansant les mains entrelacées : les uns tiennent des palmes, les autres des couronnes d'or suspendues à des fils mystérieux, sortes d'appâts où se prendront les âmes pures.

[1] Gaye. *Carteggio d'Artisti.* II, p. 454. Botticelli fut plus d'une fois honoré de missions analogues. Son nom figure en 1491 parmi ceux des juges qui eurent à apprécier les projets présentés pour la façade de Santa-Maria del Fiore. (Vasari, VII, p. 247.)

Ces figures sont élégantes, mouvementées, et non sans quelque manière; la couleur est brillante et intense. Ce tableau, qui est assurément un des chefs-d'œuvre du maître, porte une longue inscription en grec où on lit, avec la date 1500, le nom *Alessandros*.



LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.

Et, en effet, bien que Vasari assure que Botticelli fut presque « sans lettres, » on retrouve dans le choix des sujets qu'il a traités, dans le caractère de ses compositions et de ses types, un esprit ingénieux, curieusement raffiné, qui avait étudié les subtilités de la théologie et les douces fables des poëtes et des conteurs. Il connaissait le Dante, qu'il avait suivi dans son voyage sombre, et Boccace, qui lui a fourni le sujet d'une de ses peintures; il avait lu dans Lucien l'histoire d'Apelle, et il s'était appliqué à restituer,

à sa manière, son tableau perdu ; il savait de l'antiquité ce qu'en pouvait savoir un Florentin du quinzième siècle ; enfin, dans un autre ordre d'idées, il avait écouté les ardentes prédications de Savonarole et — on le lui a du moins reproché — il s'était avancé sur ses traces jusqu'aux confins de l'hérésie. Tout cela c'est le fait d'un homme qui pense, qui s'inquiète, qui examine ; c'est le propre d'un esprit fortement individuel. Artiste, Botticelli a son point de départ dans Filippo Lippi ; mais il s'en détache par un accent particulier, car Botticelli est un des maîtres les plus *écrits* de l'école florentine, un de ceux qu'il est le plus facile de reconnaître. C'est par excellence un peintre tendre, une âme doucement troublée ; le sens de la beauté pure a pu lui manquer parfois, il a dans le choix de ses types quelques pauvretés, quelques laideurs peut-être, et il est charmant. Il a toujours eu du moins la virile élégance, la haute distinction des attitudes, le caractère des physionomies, et par dessus tout, un sentiment profond, mélancolique, et cette qualité sans nom que nous appellerions le mystère. C'est cette tendresse qu'il a montrée dans les peintures où il s'est inspiré de l'art antique. Botticelli a fait communier les deux muses. Ne semble-t-il pas que le quinzième siècle, affranchi du long sommeil du moyen-âge, et l'antiquité revenant à la lumière, échangent dans son œuvre le baiser fécond d'où naîtra l'art moderne ?

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Musée du Louvre. — La *Vierge et l'Enfant Jésus* (gravé dans le Recueil de Landon). — La *Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean* (acquis de M. Mauco en 1824). Ce tableau est reproduit en tête de cette biographie.

Pauvres recevant l'aumône (dessin à la plume). — *Un Souverain demandant à un saint la résurrection d'un mort* (Id.).

Cabinet de M. Timbal. — Une *Vierge*.

Berlin. — La *Vierge assise sur un trône tenant son Fils sur les genoux* A droite, saint Jean-Baptiste, à gauche l'évangéliste saint Jean. D'après les annotateurs de Vasari, ce tableau serait celui que Botticelli avait peint pour l'église San Spirito, à Florence.

Dresde. — Le *Christ tenant la Couronne d'épines* (figure à mi-corps). — *Saint Jean-Baptiste* (idem).

Florence. Musée des Offices. — La *Vierge et l'Enfant*. — La *Naissance de Vénus*. — La *Vierge couronnée par les Anges*. — *Judith*. — L'*Adoration des Mages*. — La *Calomnie*. Au temps de Vasari, ce dernier tableau appartenait à Fabio Segni, gentilhomme florentin.

Palais Pitti. — La *Vierge et l'Enfant entourés d'Anges*. — *Portrait de Simonetta*. — *Sainte Famille*.

Académie des Beaux-Arts. — *Tobie avec trois Anges* (Bien que ce tableau ait été contesté et qu'il ait même été gravé sous le nom d'A. Pollaiolo, les éditeurs de Vasari n'hésitent pas à l'attribuer à Botticelli). — Le *Couronnement de la Vierge*. — La *Vierge entourée de saint Barnabé, saint Michel, saint Jean, saint Ambroise et sainte Catherine*.

Église d'Ognissanti. — *Saint Augustin*, peinture à fresque.

Londres. National Gallery. — La *Vierge, l'Enfant Jésus, saint Jean-Baptiste et deux Anges*. Ce tableau, acquis en 1855, avait appartenu anciennement à la famille Polli de Florence.

La *Vierge et l'Enfant avec saint Jean-Baptiste et un Ange*. Cette peinture, qui a été longtemps attribuée à Ghirlandaio, appartenait au professeur Bianconi, de Bologne, lorsqu'elle fut achetée en 1855 par la *National Gallery*.

Collection de M. Fuller Maitland. — L'*Adoration des Bergers*, tableau exposé à Manchester en 1857.

Munich. — Le *Christ mort sur les genoux de la Vierge* : à droite et à gauche, les figures de saint Pierre, de saint Paul et de saint Jérôme.

Saint-Pétersbourg. — L'*Adoration des Mages*.

Turin. — *Tobie avec les trois Anges*, peint à la détrempe, sur bois.

Il y avait autrefois, dans la collection de M. Reiset, une étude à la plume pour le tableau de la *Naissance de Vénus*, qu'on voit au Musée des Offices. Ce précieux dessin, qui provenait du cabinet du général Griois, doit être aujourd'hui chez M. le duc d'Aumale, à Twickenham.

Vente Denon, 1826 — La *Vierge, assise près de son prie-Dieu, tient l'Enfant Jésus embrassé ; près d'elle, le jeune saint Jean en prière*. 265 francs.

Vente Pourtalès (1865). — *Portrait de Smeralda Bandinelli*. 3,400 fr.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4



École Italienne. *Sujets Religieux.*

DOMENICO GHIRLANDAIO

NÉ EN 1449. — MORT VERS 1498.

ÉCOLE florentine.



Au temps où Cosme de Médicis était gonfalonier de la République, vivait à Florence un habile orfévre, Tommaso Bigordi, qui s'était fait une sorte de renommée en façonnant des ornements d'or ou d'argent ciselé dont les jeunes Florentines aimaient à parer leur tête. Quoique Vasari en ait pu dire, Tommaso n'avait pas inventé ces légères orfévreries, qu'on trouve déjà figurées dans les portraits d'une époque antérieure et auxquelles semble faire allusion un règlement somptuaire du quatorzième siècle, mais il en avait sans doute amélioré la fabrication, et il fit si bien que, les joyaux ou les *ghirlande* qu'il vendait étant devenus à la mode, il y perdit son nom de Bigordi pour prendre celui de *Ghirlandaio*. Cet honnête orfévre, qui, après avoir été presque un artiste, finit par n'être plus qu'un marchand ou un courtier (*sensale*), se maria deux fois; il eut huit enfants, parmi lesquels trois fils, Domenico, Davide et Benedetto, qui héritèrent de son surnom, et qui tous trois ont marqué, mais à des degrés différents, dans les annales de l'art : les deux derniers furent des hommes de talent, l'aîné a le droit de figurer au premier rang parmi les maîtres florentins.

Le nom de Domenico Ghirlandaio se trouve en effet étroitement mêlé à l'histoire de cette glorieuse époque qui, s'affranchissant hardiment de la tyrannie des méthodes anciennes, posa les grands principes qui devinrent bientôt la loi de l'art moderne. Le fier accent d'un dessin personnel et libre, le profond sentiment des

passions humaines exprimées dans toute leur éloquence, la recherche des types nettement accusés, la grâce hautaine des mouvements et des attitudes, la couleur même en son langage saisissant, Ghirlandaio semble avoir tout compris. Dire qu'il fut le maître de Michel Ange, c'est résumer d'un mot sa puissance et lui marquer sa place dans l'histoire.

Né à Florence en 1449, Domenico Ghirlandaio s'attarda quelque temps dans l'atelier de son père. Bigordi s'était mis en tête d'en faire un orfévre, et il le retint d'abord dans l'étude d'un art, admirable sans doute, mais qui, — il n'avait qu'à ouvrir sa fenêtre pour le voir, — n'avait suffi ni à Botticelli, ni à Pollaiolo, ni à Verrocchio, ni à tant d'autres illustres Toscans. Domenico n'était pas moins ambitieux que ces maîtres : il abandonna l'orfévrerie pour suivre les leçons d'Alesso Baldovinetti, peintre et mosaïste, dont le nom peut-être est sans gloire, bien qu'il reste de lui au Musée des Offices un tableau extrêmement remarquable par le caractère des figures et l'énergie de la coloration. Ghirlandaio, qui avait perdu sa mère en 1462 et qui, au moment où il jetait loin de lui le marteau de l'orfévre, avait eu quelques démêlés avec son père, paraît s'être attaché à Baldovinetti. Il étudia sous sa discipline la peinture et aussi la mosaïque, dans laquelle il devint un des plus savants praticiens de Florence et qu'il n'abandonna jamais. N'est-ce pas lui qui disait que la peinture est chose fugitive et que la mosaïque c'est l'art éternel?

La première partie de la vie de Domenico est encore voilée d'ombre. Si l'on tient compte de la précocité des artistes de cette époque, il est hors de doute qu'il a dû débuter jeune. Et pourtant on ne sait rien des travaux qu'il a dû faire entre 1470 et 1480. C'est à cette dernière date que commence vraiment sa biographie, celle du moins qu'il est permis d'écrire d'après des textes positifs. En 1480, Domenico était déjà marié avec une jeune femme de dix-neuf ans, qu'il devait perdre quelque temps après; c'est aussi en cette même année qu'il exécuta, pour l'église d'Ognissanti, diverses peintures qui, bien que fort compromises, n'ont pas péri complétement. Il reste encore, vis-à-vis le *Saint Augustin* de Botticelli, une figure à fresque, représentant saint Jérôme, et, dans le réfectoire, une *Cène*, très-endommagée et menacée d'une destruction totale; cette composition porte la date de 1480. Quant aux peintures dont il avait décoré la chapelle Vespucci, elles ont disparu, et l'on doit les regretter doublement, car, sans parler de leur mérite comme œuvres d'art, elles nous auraient conservé un portrait authentique du fameux Amerigo Vespucci, celui qui, comme le dit Vasari, fit l'expédition des Indes.

Ces travaux ayant obtenu l'applaudissement des bons juges, Ghirlandaio s'engagea, l'année suivante (1481), dans une plus vaste entreprise. Il décora à fresque, au second étage du palais de la Seigneurie, la grande salle qui fut d'abord nommée salle de l'Horloge, et ensuite salle des Lis. Elle emprunta ce dernier nom à la décoration qu'il lui donna. Trois des parois de cette salle, malheureusement fort délabrée aujourd'hui, sont ornées, en effet, d'un semis de fleurs de lis d'or sur fond d'azur; sur la quatrième, où la Renaissance montre si bien son charmant génie décoratif, sont figurées trois arcs de triomphe dans le goût de l'architecture antique. Ces vieilles formes, renouvelées et rajeunies par le caprice du temps, avaient alors une étrange saveur. Dans l'arc du milieu est représenté l'évêque Zanobi, patron de Florence, ayant à ses côtés deux saints; des travaux d'aménagement ultérieur ont malheureusement fait disparaître une notable partie de ces figures. Au sommet de l'arc central, Ghirlandaio peignit, en camaïeu, *la Vierge et l'Enfant*, et dans les deux autres, les images de Brutus, de Scœvola, de Camille, de Décius, de Scipion et de Cicéron, tous les six debout, fiers, un peu farouches[1]. Ainsi l'antiquité, si longtemps silencieuse, reprenait peu à peu la parole, et les grandes figures romaines, sortant de leurs tombeaux, venaient hanter les songes des peintres du quinzième siècle et recevaient de leur pinceau une vie nouvelle.

En chargeant Ghirlandaio de la décoration de la salle de l'Horloge, la Seigneurie de Florence avait montré en quelle haute estime elle tenait le talent du jeune maître. Une égale preuve de confiance lui fut donnée en 1482 par la corporation des marchands, qui faisait alors restaurer à ses frais les mosaïques du baptistère de

[1] Il résulte des documents publiés par le Dr Gaye (*Carteggio*, I, p. 577 et suiv.) que ces travaux furent payés par à-compte à Ghirlandaio, de la fin de 1481 au 18 février 1485.

Saint-Jean. Ce difficile travail ayant été entrepris par Alesso Baldovinetti, Domenico, — c'est Richa qui nous l'apprend, — reçut mission d'en surveiller l'exécution, et les marchands ne se tinrent pour satisfaits que lorsqu'il eut donné son approbation à l'œuvre de son ancien maître.

Nous croyons que c'est vers cette époque (1483) que Ghirlandaio partit pour Rome, où, d'après Vasari, il avait été appelé par Sixte IV pour travailler à la décoration de la chapelle à laquelle ce pape a donné son nom. Il y peignit la *Résurrection*, qui, au temps où le biographe publiait son livre, avait déjà péri en partie, et la *Vocation de saint Pierre et de saint André*, qui existe encore, et dont on peut voir une



LA VISITATION (Musée du Louvre).

gravure dans le *Vaticano illustrato* de Pistolesi. Des travaux non moins importants lui furent confiés à la Minerve. Francesco Tornabuoni, ayant perdu sa jeune femme, lui fit élever un tombeau dans cette église. Verrocchio sculpta le monument ; le soin de décorer la muraille fut laissé à Domenico, qui peignit aussi un petit tableau. Il ne reste plus trace de ces peintures que dans le texte de Vasari, et peut-être aurions-nous pu nous dispenser de les rappeler, s'il ne nous avait paru utile de dire que c'est en cette circonstance que Ghirlandaio s'acquit les bonnes grâces de l'opulente famille des Tornabuoni, qui, peu après, devait lui procurer l'occasion de produire son chef-d'œuvre dans le chœur de Sainte-Marie-Nouvelle.

Lorsqu'il eut achevé les peintures de la Minerve, Ghirlandaio revint à Florence, et l'année qui suivit son retour (1485) fut remplie par une grande douleur et par un grand travail. Il vit mourir sa jeune femme, Costanza, qui lui avait déjà donné plusieurs enfants, entre autres Bartolommeo, qui revêtit l'habit de camaldule,

et Ridolfo, qui devint un habile peintre. Au milieu de ce deuil imprévu, il demeura plus que jamais assidu à son œuvre de tous les jours; indépendamment de deux tableaux (l'*Annonciation*, de l'église d'Orbatello, et la *Nativité*, aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts), il termina les fresques de la chapelle Sassetti, à l'église de la Trinité. Arrêtons-nous devant ce noble travail auquel Ghirlandaio et l'école florentine doivent une partie de leur gloire.

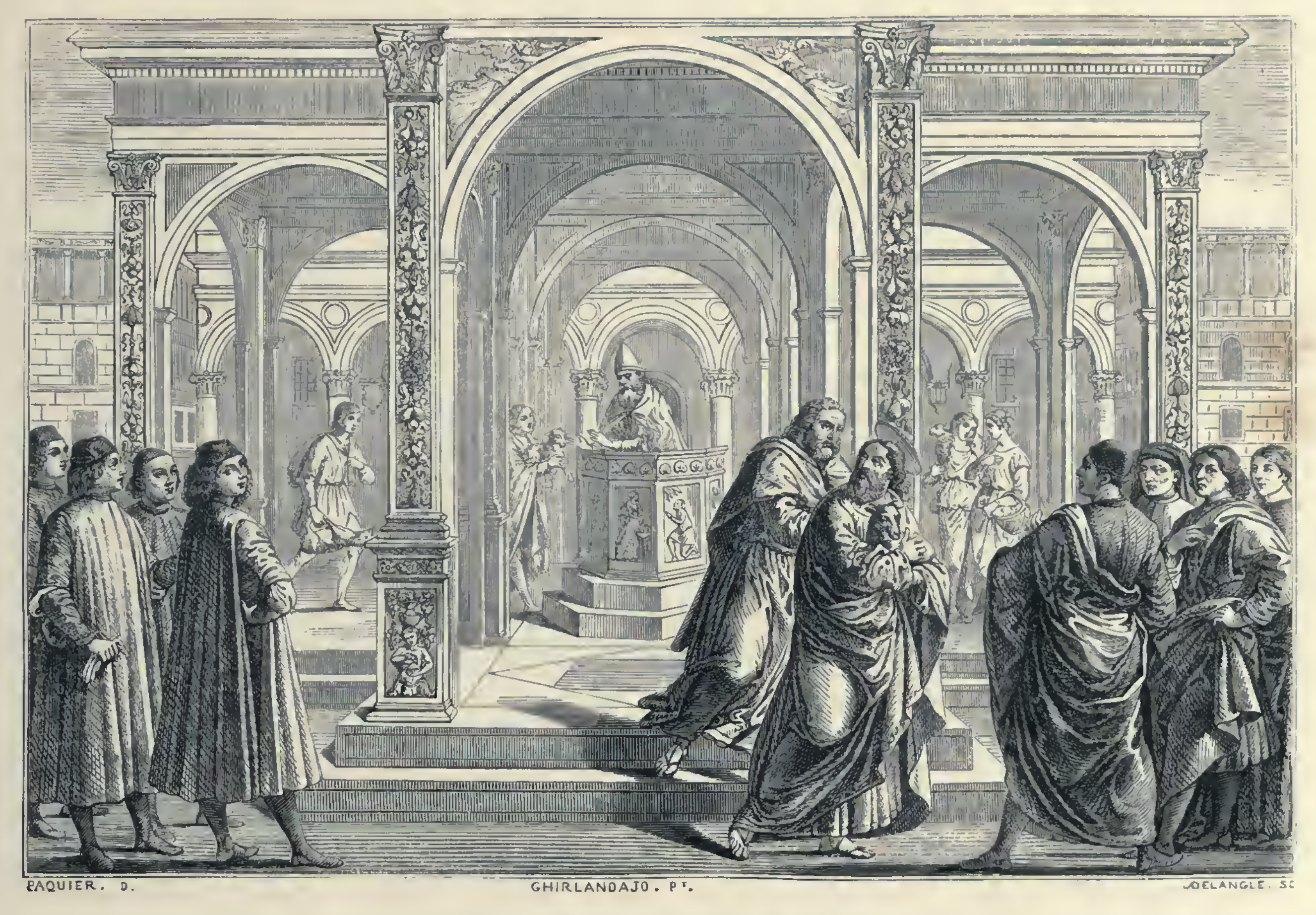
La petite chapelle que Francesco Sassetti fit peindre en l'honneur de son patron, saint François d'Assise, est placée au coin de l'église, près de la sacristie; elle est tout entière de Ghirlandaio. Les figures mystérieuses de quatre sibylles décorent la voûte ; les murailles latérales sont divisées en deux compartiments : à gauche, on voit saint François prenant l'habit religieux, et au-dessous de ce groupe le visionnaire recevant les stigmates; à droite, il va subir l'épreuve du feu; dans le tableau qui occupe la partie inférieure de la muraille, il meurt, entouré des religieux de l'ordre qu'il a créé; enfin trois peintures superposées décorent la paroi centrale qui fait face au spectateur : dans le champ circonscrit par l'ogive, saint François est représenté devant Honorius III; au milieu, il ressuscite un enfant; au-dessous s'agenouillent les portraits de grandeur naturelle de Francesco Sassetti et de sa femme, madonna Néra. Cette dernière peinture porte en lettres romaines l'inscription suivante : A. D. MCCCCLXXXV. XV DECEMBRIS.

Tout est beau, viril, tendre et puissant dans cette œuvre, qui, parmi les profondes émotions que le curieux rapporte de Florence, doit conserver un rang privilégié. Je ne crois pas qu'il existe beaucoup de portraits aussi éloquents dans leur simplicité austère et symétrique que les nobles figures de Francesco Sassetti et de sa femme. C'est l'intimité d'Holbein revêtue de grandeur; c'est la vie concentrée et recueillie, et en même temps la touchante image de la prière convaincue et sereine. La *Mort de saint François* est une composition émouvante : les moines, qui pleurent leur ancien maître, se pressent autour du pâle cadavre, et ils se penchent sur lui, comme s'il allait sortir de ses lèvres muettes une suprême leçon. La réception du saint par le pape est aussi un tableau solennel et d'un grand aspect monumental. Mais, pour nous, nous sommes particulièrement touché par la peinture de la *Résurrection de l'Enfant ;* c'est à la fois une scène religieuse, un paysage architectural, une réunion de portraits et de costumes historiques. Saint François apparaît à demi enveloppé par un nuage; il fait un geste, et la petite fille, tout à l'heure couchée au fond du sépulcre, s'est réveillée de son lourd sommeil; assise sur le couvercle du tombeau, elle joint les mains, son candide étonnement prenant les formes de l'action de grâces. Le miracle s'accomplit en présence de nombreux témoins, sur la place, un peu agrandie par le peintre, où est située l'église de la Trinité. Ici c'est l'église elle-même avec son ancienne façade, là le palais Spini, plus loin le pont qui réunit l'une à l'autre les deux rives de l'Arno. Ces monuments et ces perspectives sont baignés d'une grande tonalité d'un gris clair sur laquelle se détachent en vigueur les personnages vêtus de rouge brun ou de tons sombres; un air limpide et doux, une atmosphère délicieusement florentine enveloppent cette scène où tout révèle la main d'un puissant paysagiste; l'ensemble est riche et sobre : prétendre, comme on l'a fait quelquefois, que les prestiges de la couleur et ses fortes harmonies sont défendus à la fresque, ce serait oublier la chapelle de Francesco Sassetti.

Ghirlandaio achevait à peine ce grand travail qu'il entreprenait une œuvre plus considérable encore. A son retour de Rome, il avait noué d'étroites relations avec Giovanni Tornabuoni, à qui il avait été chaudement recommandé par son parent Francesco, pour lequel il avait exécuté d'importants travaux à la Minerve. Excellent juge des choses d'art, Giovanni caressait depuis longtemps le rêve de confier à Ghirlandaio une décoration digne de son génie. Une occasion se présenta bientôt. Les grandes peintures dont Orcagna avait orné le chœur de Sainte-Marie-Nouvelle tombaient par écailles, ou pour bien dire elles n'existaient plus. Il appartenait aux Ricci, dont les aïeux avaient doté l'église d'une fondation pieuse, de faire remplacer à leurs frais par des peintures nouvelles ces ruines malheureusement irréparables. Mais les Ricci, déchus de leur ancienne situation, hésitaient à se charger d'une aussi grande dépense. Giovanni Tornabuoni vint à eux; il leur proposa généreusement de supporter tous les frais de l'entreprise; mettant de côté toute vanité de famille, il promit de faire rétablir dans le chœur les armoiries effacées des Ricci, et il ne demandait qu'une

chose, le droit de choisir lui-même le peintre qu'il jugeait capable de décorer ces murailles déjà consacrées par le génie d'Orcagna. Ces conditions acceptées par les Ricci, Ghirlandaio se mit à l'œuvre, et pendant les cinq années comprises entre la fin de 1485 et le mois de décembre 1490, il acheva cette noble fresque, une des plus grandes, par les dimensions et aussi par le style, qu'on ait jamais peintes à Florence.

Sans entreprendre ici la description du chœur de Sainte-Marie-Nouvelle, il convient de rappeler que la voûte est ornée par les figures des quatre Évangélistes : au fond, autour des fenêtres, Ghirlandaio a peint divers épisodes tirés de la vie de saint Dominique et de saint Pierre martyr, puis les figures agenouillées



PAQUIER. D. GHIRLANDAJO. P^{T}. DELANGLE. SC

SAINT JOACHIM EST REPOUSSÉ DU TEMPLE.

des principaux protecteurs et patrons de Florence, enfin, au-dessous des vitraux, les portraits de Giovanni Tornabuoni et de sa femme. Hâtons-nous de dire que toute cette partie de la muraille est assez dégradée, et ne se laisse pas voir aisément ; mais les deux autres parois du chœur sont frappées d'une lumière plus généreuse, et ici l'admiration n'hésite plus. Sur la muraille de droite est l'histoire de saint Jean-Baptiste, sur celle de gauche, l'histoire de la Vierge. Chacune de ces légendes comprend sept sujets. Nous ne saurions examiner l'un après l'autre tous ces tableaux, que relie le fil délicat d'une même pensée, et qui, au point de vue décoratif, forment un ensemble plein de grandeur et d'unité. Quelques-unes de ces peintures sont particulièrement admirées. Vasari donne la préférence au *Massacre des Innocents*, à cause du caractère dramatique d'une scène où abondent les sanglants épisodes. A notre gré, la page la plus heureuse de ce beau livre est peut-être la *Visitation*, où l'on voit la Vierge et sainte Élisabeth s'avancer l'une vers l'autre, entraînant, chacune à sa suite, tout un cortége de femmes de la plus rare élégance. On dirait l'entrevue de deux princesses.

Mais si le récit évangélique est ici traduit avec un peu de caprice, on le remarque à peine en présence du charme invincible de ces nobles suivantes qui complètent si bien le tableau et parmi lesquelles on reconnaît une des plus belles Florentines du quinzième siècle, Ginevra de' Benci. Ghirlandaio excellait à peindre les femmes dans le libre mouvement de leur grâce vivante, et, sous ce rapport, il se rapproche de Botticelli, qui a si bien compris les attitudes rhythmées par la course et par la marche. Le jeu savant des draperies volantes, les courbes amoureuses qu'on devine sous le vêtement, la beauté des profils où les coquetteries de la Renaissance se combinent avec la naïveté de l'âge antérieur, voilà ce qu'on ne se lasse pas d'admirer dans les figures de femmes de Ghirlandaio. Les mêmes qualités éclatent dans la *Nativité de la Vierge*. C'est dans ce tableau, on le sait, qu'on distingue, parmi les ornements du lit sculpté, la double inscription *Bigordi* et *Ghirlandai*, qui montre que Domenico tenait également à son nom et à son surnom. Ainsi qu'il l'avait fait en peignant à la chapelle Sassetti les *Miracles de saint François*, il donna place dans ses compositions du chœur de Sainte-Marie-Nouvelle à un bon nombre de personnages historiques. On reconnaît dans ses fresques les principaux membres des familles Tornabuoni et Tornaquinci et les poëtes et les lettrés du temps, tels que Marcile Ficin, Ange Politien, Cristoforo Landini, d'autres encore. Ghirlandaio ne s'est pas oublié dans cette noble compagnie. Et à propos de ces portraits, qui, revêtus des costumes de l'époque, nous apparaissent dans la douce familiarité de leur intime ressemblance, on a très-ingénieusement fait cette remarque que, malgré l'anachronisme que présentent leur toilette et leur physionomie, ces personnages du quinzième siècle ne compromettent pas l'harmonieuse unité des scènes évangéliques auxquelles ils sont mêlés. C'est que Ghirlandaio a toujours eu soin de ne donner le caractère du portrait qu'aux figures épisodiques, aux témoins et non aux protagonistes du drame qu'il raconte. Quant aux personnages de l'Évangile ou de la légende, ils n'ont pas une individualité aussi précise ; leur type, au contraire, est généralisé dans le sens de la grandeur ou de la grâce, et leur beauté en fait des citoyens de tous les pays, des hommes de tous les temps.

Ainsi, et alors même qu'on n'étudierait que les peintures de la chapelle Sassetti et celles du chœur de Sainte-Marie-Nouvelle, Ghirlandaio serait déjà un des maîtres les plus puissants dans cet admirable art de la fresque que l'école toscane poussa si loin. Il y prenait, on peut le croire, un plaisir extrême, car c'est lui qui a dit qu'il se sentait d'humeur à couvrir de peintures les murailles qui servaient de ceinture à Florence ; parole qui peut sembler ambitieuse, et qui n'est que l'expansion naïve et enjouée d'un jeune enthousiasme qui, ayant la foi, se sent capable de soulever des montagnes.

Grand maître dans la fresque, Ghirlandaio ne réussit pas moins dans la pratique d'un art qui allait bientôt être délaissé, la mosaïque. Nous avons déjà parlé de ses travaux avec Baldovinetti. Domenico avait d'ailleurs un frère un peu plus jeune que lui, David, qui passait à bon droit pour un mosaïste habile : ils travaillèrent quelquefois ensemble. L'*Annonciation* qui couronne une des portes de Santa Maria del Fiore, et qui est datée de 1490, est l'œuvre personnelle de Ghirlandaio. Mais Vasari paraît s'être mépris lorsqu'il ajoute qu'il commença la décoration en mosaïque de la façade du dôme de Sienne. Les savants annotateurs de l'édition de Florence ont retrouvé le contrat relatif à ces travaux : il en résulte qu'ils furent confiés en 1493, non à Domenico, mais à son frère David. Cette correction de détail n'enlève rien à la gloire de Ghirlandaio, qui n'en demeure pas moins un praticien aussi habile dans la mosaïque que dans la fresque.

Quelques tableaux, malheureusement en petit nombre, complètent l'œuvre du maître. Florence a gardé les plus significatifs, notamment l'*Adoration des Bergers*, aujourd'hui à l'Académie des beaux-arts, et la *Vierge et l'Enfant*, du Musée des Offices. Le premier de ces tableaux est daté de 1485, et il provient de la chapelle Sassetti, à l'église de la Trinité. C'est une peinture admirable pour la solidité du ton, la vigueur concentrée du dessin, l'énergie du pinceau, accentué et nerveux même dans la grâce. Malgré son intensité extraordinaire, la coloration reste sobre dans sa gamme brunie, comme la fresque de la chapelle dont ce tableau complétait jadis la décoration. Et puis que de détails naïfs et charmants ! Une longue cavalcade chemine dans la campagne et vient porter des présents à l'enfant nouveau-né ; des villas et de pittoresques fabriques égayent le paysage ; au premier plan, un chardonneret, dont l'Évangile n'a point parlé, sautille dans l'herbe et se réjouit comme s'il était aussi de la fête. Ces détails, tout pleins de l'esprit d'un temps où

la nature fut adorée, se subordonnent à l'effet général et ne parlent pas trop haut. Cette *Adoration des Bergers* est l'œuvre d'un maître qui possède, avec la touchante naïveté des saisons printanières, un savoir sévère et profond.

La Vierge et l'Enfant qu'on admire au Musée des Offices est aussi un morceau d'une importance capitale. Ce tableau, qui avait été peint pour l'église Saint-Juste, près de Florence, et qui fut ensuite transporté à la Calza, représente la Vierge assise sur un trône et tenant l'enfant Jésus; autour de ce groupe sont placés les archanges Michel et Raphaël et, sur le devant, deux évêques agenouillés, saint Zénobe et saint Juste. Par ses dispositions générales, cette peinture reproduit, à peu près, l'arrangement symétrique cher aux maîtres de 1480; quelques rouges un peu trop vifs éclatent çà et là dans la tonalité générale, et



MIRACLE DE SAINT FRANÇOIS (Église de la Trinité).

c'est une ressemblance de plus avec les productions de l'époque; mais Ghirlandaio dépasse ses contemporains par un sentiment de la lumière et une énergie de modelé qui donnent à ses figures je ne sais quel relief sculptural. Il est difficile de trouver un tableau plus somptueusement décoratif et plus monté de ton dans son violent accord.

En avançant dans la vie, Ghirlandaio fit un nouveau pas vers la grâce. J'ai dit la beauté des figures de femmes qu'il s'est plu à peindre dans la *Nativité de la Vierge* et dans la *Visitation*, au chœur de Sainte-Marie-Nouvelle. La vraie notion de l'élégance antique était en lui. Le tableau du Louvre qui représente aussi la *Visitation* suffirait au besoin pour montrer à quel point il a compris la poésie du mouvement, la grâce des attitudes et des airs de têtes. La scène se passe sous un vestibule dont les arcades découpées laissent apercevoir la perspective lointaine d'une ville. La Vierge, debout et recueillie, reçoit, en présence de Marie Cléophas et de Marie Salomé, la visite de sainte Élisabeth, qui, en entrant, s'est agenouillée devant elle. Pour la couleur, ce tableau, médiocrement harmonieux, diffère sensiblement de ceux qu'on voit à Florence et surtout des fresques ; ce défaut dans la coloration provient sans doute de ce que Domenico ne l'a point achevé lui-même; mais, toutes réserves étant faites à cet égard, l'œuvre demeure magnifique de

sentiment et d'ampleur : il faudrait plaindre celui qui ne serait pas frappé de la beauté sculpturale et de la haute élégance des figures de femmes qui assistent à l'entrevue de la Vierge et de sainte Élisabeth : les plus fiers dessinateurs du seizième siècle ne vont guère au delà.

Ce tableau, qui porte la date de 1491 et qui, on le sait par Vasari, fut terminé par Benedetto et par David, est jusqu'à présent la dernière peinture connue de Ghirlandaio. Il vécut cependant quelque temps encore : en cette même année 1491, il était appelé à donner son avis sur les projets envoyés au concours pour la construction de la façade de la cathédrale ; il travaillait à décorer de mosaïques la chapelle de saint Zénobe, lorsque ces travaux durent être interrompus, par suite de la mort de Laurent le Magnifique, survenue en 1492. On croit que Domenico mourut vers 1498, ou, pour mieux dire, un peu avant, car un document publié par le docteur Gaye nous fait assister, à cette date, à la prise de possession, par son frère Benedetto, d'une partie de l'héritage paternel, « *per la morte di esso Domenico.* » Si cette date est exacte, et elle paraît devoir être provisoirement acceptée, le grand artiste se serait prématurément éteint à quarante-neuf ans environ.

De nombreux élèves se formèrent à l'école de Ghirlandaio : les plus connus sont Bastiano Mainardi de San Geminiano, qui fut son collaborateur et son beau-frère, Francesco Granaccio, Jacopo dell' Indaco et quelques autres encore, parmi lesquels le jeune Michel-Ange, qui était entré chez Domenico en 1488, alors qu'il peignait le chœur de Sainte-Marie-Nouvelle. C'est un peu dans ces grandes fresques que l'artiste qui allait étonner le seizième siècle a appris à lire. Il a pu y voir comment l'expression des passions humaines se concilie avec l'éternelle beauté, et combien une attitude juste, un mouvement bien rhythmé, un geste fier ou charmant sont habiles à toucher les âmes. L'écolier sublime a sûrement profité de ces grandes leçons, et sa puissante personnalité s'est aidée des efforts de ses maîtres. Michel-Ange n'en est certes pas amoindri : il serait peut-être expliqué par l'œuvre de Ghirlandaio, si l'on pouvait savoir comment se forme le génie et donner la raison de l'inexplicable.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

MUSÉE DU LOUVRE. — *La Visitation*, tableau daté de M CCCC LXXXXI. Cette peinture, qui est entrée au Musée en 1812, est sans doute celle que Domenico avait commencée pour l'église de Cestello et qui fut terminée par ses frères, David et Benedetto. (Gravé, page 3.)

BERLIN. — *La Vierge et l'Enfant:* à droite saint François, à gauche un évêque; *Saint Vincent; Saint Antoine; la Résurrection de Jésus-Christ ;* une *jeune Femme; Portrait d'un vieillard; la Vierge et l'Enfant*, avec saint Jean l'Évangéliste, saint François, saint Jean-Baptiste et saint Jérôme.

FLORENCE. MUSÉE DES OFFICES. — *La Vierge assise sur un trône avec l'enfant Jésus.* Elle est entourée des archanges Michel et Raphaël ; sur le devant les évêques saint Zénobe et saint Juste, à genoux. Tableau peint pour l'église Saint-Juste, près de Florence, transporté ensuite à la Calza, et acheté par le gouvernement en 1857.

L'Adoration des Mages, tableau de forme ronde (1487).

PALAIS PITTI. — *L'Adoration des Mages :* au fond, un paysage que traverse un fleuve.

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS. — *La Vierge avec l'Enfant*, entourés de saint Thomas d'Aquin et de saint Denis Aréopagite, debout; de saint Clément et de saint Dominique, à genoux. Au bas un *gradino*, avec la *Pietà* et quatre sujets tirés de la vie des saints représentés dans le tableau.

L'Adoration des Bergers. — Sur un des pilastres de la cabane, on lit la date M CCCC LXXXV. Ce chef-d'œuvre provient de la chapelle Sassetti, à l'église de la Trinité.

SAINTE-MARIE-NOUVELLE. — Ghirlandaio a peint à fresque, dans le chœur de cette église, l'histoire de la Vierge et celle de saint Jean-Baptiste. Ces peintures sont gravées par Carlo Lasinio, et M. Jean Rousseau en a donné une excellente description dans la *Revue de Paris* du 25 décembre 1864.

ÉGLISE DE LA TRINITÉ. — Chapelle Sassetti. La *Légende de saint François d'Assise.* Ces fresques ont été gravées par Carlo Lasinio. Nous en reproduisons un épisode page 7.

SANTA MARIA DEGLI INNOCENTI (ENFANTS TROUVÉS). — *L'Adoration des Mages*, daté de M CCCC LXXXVIII.

LONDRES. NATIONAL GALLERY.—*La Vierge adorant l'enfant Jésus :* auprès d'elle, deux anges. Ce tableau, qui a appartenu à la famille Contugi, de Volterre, a été acheté à Florence en 1857.

MUNICH. — Une *Pietà ; la Vierge apparaissant à saint Dominique et à la Madeleine ; Sainte Catherine de Sienne ; Saint Laurent.* Ces deux figures formaient, dit-on, les volets du tableau précédent.

PISE. ÉGLISE SAINTE-ANNE. — *La Vierge sur un trône, entourée de plusieurs saints.* Tableau cité par R. Grassi, *Pisa e le sue adiacenze* (1851).

RIMINI. PALAIS MUNICIPAL. — *Saint Vincent Ferrier, avec saint Sébastien et saint Roch ;* tableau peint pour Carlo Malatesta.

ROME. CHAPELLE SIXTINE. — *La Vocation de saint André et de saint Pierre ;* gravé dans le *Vatican illustré.*

VENTE MARIETTE, 1775. — L'*Intérieur d'une chapelle*, au milieu de laquelle se voit un autel qu'encense un saint. Dessin à la plume et au bistre. 6 liv. 1 sol.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Italienne. *Sujets religieux, Histoire, Portraits.*

LÉONARD DE VINCI

NÉ EN 1452. — MORT EN 1519.



Venio nunc ad fortissimum virum; j'arrive maintenant, à celui qui a été le dernier des précurseurs et le premier des grands maîtres, à l'initiateur souverain de la peinture renouvelée, à l'artiste le plus divers, le plus complet des temps modernes, au génie le plus original, le plus rare et le plus rayonnant de l'Italie.

Léonard de Vinci était plus âgé de vingt-deux ans que Michel-Ange, plus vieux de trente-et-un ans que Raphaël. Il naquit au château de Vinci, dans le Valdarno, près de Florence, non pas en 1445, comme le disent en général les biographes, mais en 1452, ainsi que le constate le registre matricule des archives locales, consulté pour la première fois par Dei [1]. Il était le fils naturel d'un notaire de la République, ser Piero d'Antonio da Vinci, qui l'avait eu à l'âge de vingt-trois ans, et qui le fit élever dans sa maison, sous les yeux et avec le consentement successif de ses femmes légitimes, car ser Piero fut marié trois fois, d'abord à Giovanna di Zanobi Amadori, ensuite à Francesca di ser Giuliano Lanfredini, enfin à Lucrezia di Guglielmo Cortigiani. Il faut croire que Léonard fut légitimé, puisqu'on le voit

[1] *Elogi de' Domini illustri.*

en 1511, plaider avec ses frères — ils étaient nombreux — pour la part qui lui revenait dans la succession d'un de leurs oncles, Francesco da Vinci, appartenant à la corporation de la soie. Cela résulte de plusieurs lettres écrites par lui à Milan et qui existent dans le volume atlantique de ses manuscrits, notamment de celle qu'il adressait à Charles d'Amboise, maréchal de Chaumont, lieutenant du roi de France pour le Milanais : « Je rappelle encore à Votre Excellence mon procès avec Julien mon frère, agissant au nom de mes autres frères, et je la prie de se souvenir qu'elle a offert gracieusement sa médiation dans l'affaire qui est relative à l'héritage de mon oncle [1] ».

Encore tout jeune, Léonard était un des plus beaux hommes que l'on pût voir. Agile et robuste, il n'avait pas son égal dans les exercices du corps, aussi bien pour la force que pour l'adresse. Il excellait aux joûtes de toute espèce; il était le plus gracieux à la danse, le plus habile à l'escrime et au manége. Incomparable écuyer, il savait monter, conduire et dompter les chevaux les plus difficiles, les plus fougueux, de même qu'il pouvait facilement tordre le battant d'une cloche ou plier en deux un fer à cheval. Mais l'esprit était chez lui aussi prodigieux que le corps. Doué d'une sagacité inquiète, d'une curiosité pénétrante et infatigable, il entreprenait avec ardeur tous les genres d'études : l'arithmétique, la géométrie, la musique, le dessin, l'art de modeler, et il faisait dans chacune de ces études des percées profondes; mais bientôt, par son aptitude même à tout apprendre ou à tout deviner, il se dégoûtait d'une science pour se jeter dans une autre, et sa capacité universelle le portait à se dépenser en mille manières, de façon que, au lieu de s'attacher à une seule des branches du savoir humain, il les embrassait toutes à la fois et les abandonnait tour-à-tour, *e cominciate, poi l'abbandonava*, dit Vasari.

Voyant s'annoncer un génie aussi extraordinaire, ser Piero da Vinci alla trouver un des plus fameux artistes de ce temps-là, Andrea Verocchio, peintre, sculpteur, architecte, et il le pria de prendre sous sa direction le jeune Léonard. Rien de plus heureux que le choix d'un tel maître. Il y avait en effet, entre lui et son disciple, une affinité secrète, une prédisposition à se comprendre, ou plutôt, comme l'a fort bien dit M. Rio, une sorte d'*harmonie préétablie*. Verocchio était, comme son élève, un observateur curieux et subtil, un savant, un artiste épris de la nature et capable de sentir les beautés de l'antique, très-divers aussi, mais inconstant dans ses entreprises, fort et délicat, fini et large tout ensemble. « Dans aucun des deux, la grâce n'exclut la force : même admiration pour les chefs-d'œuvre de l'antiquité grecque et romaine, même prédominance des qualités plastiques, même passion pour le fini des détails dans les grandes comme dans les petites compositions, même importance attachée à la géométrie et à la perspective dans leurs rapports avec la peinture, même goût passionné pour la musique, même penchant à laisser un ouvrage inachevé pour en commencer un autre, et, ce qui est encore plus frappant, même prédilection pour le cheval de bataille, pour le cheval monumental, et pour les études anatomiques qui s'y rapportent [2]. »

Léonard eut si vite appris la peinture qu'il devint bientôt le collaborateur de son maître. Verocchio ayant été chargé de peindre à San-Salvi, pour les moines de la Valombreuse, un *Baptême de Jésus-Christ*, se fit aider par Léonard, qui était encore un tout jeune homme, *giovanetto*. L'élève peignit un des deux anges qui assistent à genoux au baptême, gracieux parrains de Jésus-Christ, et cet ange était si charmant et d'une expression si nouvelle, qu'il fut remarqué par Verocchio lui-même comme supérieur aux autres figures de son tableau [3]. Depuis ce jour, dit Vasari, Andrea ne voulut plus toucher un pinceau, désespéré de voir qu'un

[1] *Ancora ricordo a V. Exc. la facenda che ò cum S. Juliano mio fratello capo delli altri fratelli, ricordandoli come se offerse di conciar le cose nostre fra noi fratelli del comune della credità de mio zio.* Cette lettre fait partie du grand manuscrit de Léonard, dit atlantique, qui fut porté en France en 1796, à la suite des guerres d'Italie, et qui fut repris par les alliés en 1815. V. le *Dictionnaire des pièces autographes volées aux bibliothèques publiques de France*, par Lud. Lalanne et Bordier. Paris. Panckoucke, 1851.

[2] De l'*Art chrétien*, par A. F. Rio, nouvelle édition entièrement refondue, tome III. Paris, Hachette, 1861.

[3] Ce tableau est aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts, à Florence, où nous l'avons vu. On y remarque, en effet, une figure d'ange, gracieuse d'air et de tournure, et qui tranche sur le reste de la composition.

enfant en savait plus que lui : *Il che fu cagione che Andrea mai più non volle toccar colori, sdegnatosi che un fanciullo ne sapesse più di lui.*

Il ne paraît pas que, jusqu'à l'âge de trente-et-un ans, Léonard ait quitté Florence, ou du moins soit sorti de la Toscane. Il y passa donc sa jeunesse, aimé et admiré de tout le monde, infatigable au plaisir comme au travail, remplissant la ville du bruit de son nom et de ses ouvrages, occupant enfin les esprits par des



LA VIERGE AU BAS-RELIEF.

inventions surprenantes et par la singularité d'un caractère aussi original que son génie. Toujours prompt au changement et à chercher dans toutes les voies quelque vérité neuve, il donnait son temps aux études les plus diverses, à l'architecture, à la mécanique, à la sculpture, à l'hydraulique, à la botanique, à l'astronomie, à la chimie. Tantôt il s'amusait à former, par le mélange de matières inodores, des odeurs détestables qui mettaient en fuite tous les assistants; tantôt, au moyen de soufflets invisibles, il faisait gonfler des vessies cachées qui remplissaient peu à peu la chambre et forçaient le monde à déloger; tantôt il inventait des mécanismes qui d'eux-mêmes soulevaient les meubles, de sorte que tel dormeur se sentait, avec épouvante, soulevé, au beau milieu de la nuit, par une force inexplicable. Une autre fois il imaginait des moulins, des *gualchiere*, des engins pour lever ou traîner des poids énormes, des pompes pour épuiser

l'eau des marais, des machines et des combinaisons pour canaliser l'Arno, de Florence à Pise. Pendant ce temps, il ne laissait pas de dessiner d'après nature mille objets divers, des portraits, des paysages, des plantes, des fleurs, des animaux, des chevaux surtout, et de modeler en terre des figures de femmes et d'enfants où se révélaient à la fois l'exquise délicatesse d'une âme jeune, aimable, ouverte à tous les sentiments de la grâce, et la majesté d'un maître mûri avant l'heure. Souvent on le rencontrait dans les rues, crayonnant sur un petit livret de papier blanc les figures qui le frappaient, les personnes élégantes aussi bien que les êtres disgrâciés, car il portait son attention sur la nature entière, et s'intéressait aux déviations de la forme afin d'en mieux connaître les convenances. Il prenait note de la laideur précisément parce qu'il y voyait le revers de la beauté.

Sa vie, du reste, était celle d'un cavalier accompli auquel rien ne manquait de l'éducation imposée alors aux gentilshommes, et qui, par une politesse facile et entraînante, savait charmer ceux-là mêmes qu'il surpassait. Non content de manier l'épée avec une adresse à étonner les maîtres d'armes, il avait composé un traité de l'escrime à l'usage des jeunes nobles, qui en faisaient alors un exercice favori. Écuyer sans pareil, il entretenait à grands frais des chevaux et un nombreux domestique dont rien ne put jamais le séparer, même la gène absolue où plus d'une fois sa générosité le réduisit. Mais sa vraie noblesse, il faut le dire, était dans l'intelligence : il était avant tout un gentilhomme de l'art, et de la plus haute, de la plus fine race. Son esprit, ses dépenses, ses goûts universels, la beauté de sa personne, les séductions irrésistibles de son regard et de son langage, enfin sa voix ravissante, car il chantait à merveille et il improvisait en s'accompagnant sur la lyre comme l'eût fait un musicien consommé... tout servait en lui l'artiste qui allait s'élever au degré suprême après avoir pénétré dans les secrets les plus intimes de cette nature insondable, infinie, qui sans cesse l'attirait, le fascinait. A force de monter à cheval, il connaissait en peintre, en sculpteur les formes, les mouvements, les allures des chevaux, leurs proportions, leur anatomie. En jouant de la viole ou du luth, il s'introduisait parmi les femmes les plus aimables de Florence, et découvrait ainsi dans leur grâce involontaire ces modèles que la nature seule met au jour, mais qui reçoivent de l'art une seconde vie, une vie revêtue d'immortalité. Lomazzo, qui fut l'élève de Léonard, raconte que son maître amenait souvent dîner chez lui des gens de la campagne qu'il faisait rire à gorge déployée en leur contant des bouffonneries sans fin pour les dessiner ainsi dans sa mémoire, pris sur le fait[1]; quelquefois il lui arrivait de suivre les malheureux que l'on conduisait au supplice, mais c'était encore pour observer, dans l'intérêt de son art, les horribles angoisses de la dernière heure. Et il lui fallait pour cela faire violence à sa douceur naturelle; nous savons, en effet, par Vasari, un de ces traits de bonté qui peignent une âme; il arrivait souvent à Léonard, en passant par le marché aux oiseaux, d'acheter tous ceux qu'il pouvait payer, pour avoir le plaisir d'ouvrir aux prisonniers leur cage et de les voir s'envoler[2].

Les premiers ouvrages de Léonard de Vinci furent marqués au coin de l'originalité. Son père lui apporta un jour une rondache qu'un paysan avait taillée dans un figuier et qu'il désirait orner d'une peinture. Léonard trouvant cette rondache mal travaillée, bossuée et de travers, la fit redresser et polir par un tourneur, et il imagina de peindre sur cette arme défensive une chose horrible, de nature à effrayer l'ennemi dans un combat. Il y représenta un monstre composé de chauves-souris, de lézards, de couleuvres, de crapauds et autres animaux de ce genre; ce monstre sortant des fentes d'un rocher jetait des éclairs par les yeux, de la fumée par les naseaux, et, de sa gueule ouverte, il lançait son venin sur le spectateur (*buffando veleno*). Ser Piero da Vinci ne pensait plus à la rondache, lorsqu'un jour il vint frapper à la

[1] ... Ed egli cedendogli appresso, si pose a raccontare le più pazze e ridicole cose del mondo, in modo che gli fece, quantunque non sapessero di che ridere alla smascellata. Donde egli osservando diligentissimamente, tutti i loro gesti con quei detti ridicoli che facevano, impresse nella mente, e poi, dopo che furono partiti, si retirò in camera, ed ivi perfettamente li disegnò. *Trattato della Pittura,* lib. II, cap. I.

[2] Che spesso passando dai luoghi dove si vendevano uccelli, di sua mano cavandoli di gabbia e pagatogli a chi li vendeva il prezzo che n'era chiesto, lo lasciava in aria à volo, restituendoli la perduta libertà. Vasari, *Vita di Lionardo da Vinci,* t. VII de l'édition de Lemonnier.

porte de son fils. Léonard le prie d'attendre un instant, dispose sa peinture sous un jour favorable, et le fait entrer. Le père, saisi et croyant voir un monstre véritable, recula d'horreur et s'enfuit. Se ravisant ensuite, il envoya une autre rondache au paysan et vendit celle-ci pour cent ducats à des marchands de Florence, qui la revendirent le triple au duc de Milan, Galeas Marie. On n'a jamais su ce qu'était devenu ce curieux morceau, célèbre par le récit détaillé de Vasari.

Aimant la nature d'un amour passionné et insatiable, Léonard se plaisait quelquefois à des imitations qui aujourd'hui nous sembleraient enfantines. C'est ainsi qu'ayant peint une madone, qui fut plus tard achetée



A. PADUET DEL. LÉONARD DE VINCI PINX. L. CHAPON SC.

MODESTIE ET VANITÉ.

par le pape Clément VII, il plaça devant elle un bouquet de fleurs dans une carafe et il exprima patiemment, délicatement, de manière à tromper les yeux, la fraîche limpidité de l'eau, et les luisants de la carafe et les gouttes de rosée sur les pétales des fleurs, le tout paraissant, dit Vasari, plus vrai que la vérité même, *più viva che la vivezza.* Chargé de composer pour une fabrique de Flandre le modèle d'une tapisserie d'or et de soie commandée par le roi de Portugal, il y représenta *Adam et Eve* dans le paradis terrestre; et bien que ce fût un simple carton peint en camaïeu et rehaussé de blanc, il prit plaisir à rendre au naturel, avec des soins infinis, non seulement tous les animaux de l'Eden dans la variété individuelle de leurs physionomies et de leurs pelages, mais toutes les fleurs, toutes les plantes et jusqu'aux moindres herbes du jardin. Par ce goût pour l'imitation poussée à ses dernières limites, Léonard de Vinci semblait tenir encore aux maîtres antérieurs; mais il avait de plus qu'eux un génie haut et libre qui s'intéressait à mille choses

et que rien n'embarrassait, une capacité universelle qui lui permettait d'embrasser à la fois les divers aspects de la nature. Grâce à cette merveilleuse étendue de son esprit, il savait poursuivre le fini sans tomber dans la minutie, je veux dire sans contrainte, sans servilité. Il restait grand dans le sentiment exquis du détail. Parfois il changeait brusquement de poésie. Sa manière alors obéissait à son caprice, et de l'imitation la plus complaisante il s'élevait tout-à-coup à un style fier. Il dessina, par exemple, pour un de ses amis, Antonio Segni, une superbe figure de Neptune sur son char. On y voyait la mer soulevée, les chevaux fumants, les Orques, les Vents et les Tritons, quelques têtes de dieux marins d'une beauté surprenante, et le tout plein de mouvement et de feu.

Pinxit Virgilius Neptunum, pinxit Homerus
Dum maris undisoni per vada flectit equos
Mente quidem vates, illum conspexit uterque
Vincius ast oculis, jureque vincit eos.

Ces vers qui furent écrits au bas du dessin sont maintenant tout ce qui en reste, car les premiers ouvrages de Léonard ont presque tous péri, et dans ce nombre les portraits dessinés au charbon d'Americ Vespuce (celui qui donna son nom au Nouveau-Monde) et de Scaramuccia, capitaine des bohémiens, *de' Zingani*. On n'a conservé que le tableau ébauché, et par là si curieux, de l'*Adoration des Mages* et une tête de Méduse représentée mourante, avec sa verte chevelure de couleuvres, lesquelles s'agitent vivantes et hideuses autour d'un visage déjà livide et marqué du sceau de la mort. Ces deux morceaux se voient encore dans la galerie des Offices, à Florence; ils sont toujours présents à nos regards.

On attache avec raison quelque importance à la question de savoir à quelle époque Léonard de Vinci quitta la Toscane pour aller s'établir à Milan; rien n'est indifférent de ce qui touche à la vie d'un si grand homme, surtout dans ses rapports avec les événements de l'histoire. Vasari s'est trompé évidemment lorsqu'il a dit que Léonard se rendit à Milan en 1494. On en pourrait donner bien des preuves, soit en opposant à Vasari ce qu'il dit lui-même dans la biographie de Julien de San-Gallo, que celui-ci avait connu Léonard à Milan plusieurs années avant cette date, soit en se référant au manuscrit de Léonard intitulé *De la lumière et de l'ombre*, où l'on trouve écrite de droite à gauche la note suivante: *Aujourd'hui*, 23 *avril* 1490, *j'ai commencé le présent livre et j'ai recommencé le cheval*. Il est clair, en effet, que ces mots *le cheval* s'appliquent à la statue équestre de François Sforza, dont Léonard fut chargé, comme nous le verrons plus loin, et que pour en recommencer le modèle en 1490, il fallait qu'il l'eût déjà commencé et qu'il se trouvât à Milan depuis quelques mois au moins, sinon depuis quelques années. Mais une autre preuve, et qui paraît décisive, reporte à l'année 1483 l'arrivée de Léonard dans le Milanais: cette preuve se tire des mémoires du chevalier Sabbà de Castiglione, qui, en racontant la prise de Milan par Louis XII en 1499 et comment fut détruite la statue équestre, ajoute que ce merveilleux ouvrage avait déjà coûté à Léonard plus de *seize ans* de travail.

Ludovic Sforza, si fameux sous le nom de Louis le More, aspirait à l'héritage du duc de Milan, son frère, Galéas Marie. Le duché étant tombé aux mains d'un mineur, son neveu, Jean Galéas, Ludovic avait commencé à prendre violemment sa part du gouvernement. Bientôt il avait chassé la mère de Jean Galéas, Bonne de Savoie, et fait trancher la tête à Simonetta, ministre de son pupille. Plus tard il devait faire empoisonner son neveu pour régner despotiquement à sa place. Mais s'il avait peu de scrupules, ce prince n'était pas inaccessible au remords. Souvent des humeurs noires troublaient son sommeil et il en écrivit au pape, qui lui accorda l'absolution, à la charge de faire un don convenable à l'Église. Pendant ce temps, avide de distraction et jaloux d'acquérir cette gloire facile que les princes se procurent en s'environnant d'hommes illustres, Louis le More voulait une cour brillante et faisait tout pour y attirer les plus grands artistes et les plus beaux esprits de l'Italie. Léonard était connu à Milan par le rayonnement naturel de son génie, et aussi par la peinture étrange de cette rondache que des marchands florentins avaient vendue trois cents ducats au duc Galéas Marie. D'après Vasari, Léonard fut appelé à Milan en qualité de musicien

surtout et pour se faire entendre sur la lyre. Non seulement il en jouait à ravir — nous l'avons dit — et savait mieux que personne s'accompagner en improvisant des vers, mais il apportait une viole de son invention qu'il avait construite en argent, avec une nouvelle tablature, et à laquelle il avait bizarrement donné la forme d'une tête de cheval. Ses talents, sa figure, son habileté singulière à soutenir thèse *de omni re*, selon le goût du temps, eurent bientôt séduit tout le monde, et Ludovic, charmé de ses raisonnements, en vint à ne pouvoir se passer de lui. « Soutenir thèse dans un salon, dit Stendhal, serait bien ridicule, mais au quinzième siècle on était jeune encore. La cour elle-même, pour un homme supérieur, avait un charme qu'elle a perdu; elle était la perfection de la société, elle n'en est plus que la gêne. J'explique ainsi le goût de l'élégant Léonard pour la société des princes [1]. »

Cependant un si grand homme n'avait pas quitté Florence uniquement pour jouer de la lyre : il avait



TÊTE DE CHRIST

tant d'autres cordes à son génie! Il écrivit donc à Ludovic une lettre dont le précieux brouillon se retrouve dans ses manuscrits, et qu'il faut citer ici en entier, parce qu'elle est une énumération, non pas encore complète, mais déjà effrayante des aptitudes si diverses et des connaissances vraiment encyclopédiques de cet artiste prodigieux. La lettre est écrite de droite à gauche, à la manière des Orientaux et suivant l'habitude constante de Léonard, qui était à la fois trop personnel pour ne pas écarter les indiscrets, et trop original pour rien faire à la façon des autres. Ce qu'il y a d'étonnant dans cette pièce, c'est qu'il se propose avant tout comme mécanicien, comme ingénieur militaire et hydrographe, comme inventeur de bombes, de balistes, de pontons et d'instruments de guerre pour l'attaque ou la défense des places, et qu'il ne parle de ses talents d'architecte, de statuaire ou de peintre qu'en dernier lieu et pour ainsi dire par dessus le marché [2]!

[1] *Histoire de la peinture en Italie*, par Beyle (Stendhal).

[2] Cette lettre se trouve au folio 382 des manuscrits conservés à la Bibliothèque Ambrosienne, et on peut la lire en italien et *in extenso*, avec l'orthographe, respectée, de Léonard dans les *Memorie storiche sula vita e le opere di Lionardo da Vinci*, par Amoretti. Milan, 1804.

« Moi, très-illustre seigneur, ayant vu et considéré avec attention jusqu'à ce jour les résultats des travaux de ceux réputés maîtres et compositeurs de machines de guerre, et ayant reconnu que l'invention et le résultat de ces machines ne sont rien de plus que ce que l'on a mis en usage jusqu'à présent, je ferai mes efforts, sans chercher à nuire au mérite des autres, pour me faire entendre de Votre Excellence, en lui donnant connaissance de mes secrets. Et en attendant qu'il se présente une occasion de les mettre en pratique, selon votre plaisir, je vous en donnerai une note ci-jointe : — I. J'ai un moyen de faire des pontons très-légers, faciles à transporter, avec lesquels on peut poursuivre ou éviter l'ennemi. Je puis en construire aussi qui soient incombustibles, qui puissent résister à la bataille, et, de plus, faciles à jeter et à ever. En outre, j'ai un moyen pour brûler et détruire ceux des ennemis. — II. Je sais de quelle manière, pendant le siége d'une place, on peut tarir l'eau des fossés, et faire une grande quantité de ponts-volants (*pontighatti*) à échelons, ainsi que d'autres instruments nécessaires pour faire réussir pareille opération. — III. *Item.* Si par la hauteur des bords et par la conformation naturelle du lieu, on ne pouvait faire usage de bombardes (*canons*), je saurais détruire toute place forte si elle n'est pas bâtie sur le roc. — IV. Je possède encore le secret de faire des bombardes faciles à transporter, avec lesquelles on peut lancer en détail la tempête, et dont la fumée, en frappant les ennemis d'épouvante, les jette dans la confusion.

« V. *Item*, au moyen de chemins creux, étroits et tracés en zig-zag, j'ai le moyen de faire parvenir les troupes sans aucun bruit, jusqu'à un certain..... (Ici une lacune) dans le cas où il faudrait passer sous des fossés ou quelque ruisseau. — VI. *Item.* Je fais des chariots couverts que l'on ne saurait détruire, avec lesquels on pénètre dans les rangs de l'ennemi et on détruit son artillerie. Il n'est si grande quantité de gens armés qu'on ne puisse rompre par ce moyen; et derrière ces chariots, l'infanterie peut s'avancer sans obstacle et sans danger. — VII. *Item,* si le besoin l'exige, je ferai des bombardes, des mortiers, des passe-volants tout-à-fait différents de ceux dont on fait usage. — VIII. Là où les bombardes ne pourraient produire leur effet, je composerais des catapultes, des balistes ou d'autres instruments dont l'effet est admirable et tout-à-fait inconnu. Enfin, selon le besoin, je puis inventer une foule de moyens offensifs. — IX. Dans le cas où l'on serait en mer, je puis employer beaucoup de moyens offensifs et défensifs, entre autres, construire des vaisseaux à l'épreuve des bombardes, puis composer des poudres et des fumées.

« X. En temps de paix, je crois pouvoir remplir, et sans craindre la comparaison avec personne, l'office d'architecte, soit pour les édifices publics et privés, soit pour ceux qui servent à la conduite et à la distribution des eaux. — *Item*, je puis conduire et mettre à fin toute espèce de travaux de sculpture en terre, en marbre et en bronze.— *Item*, en peinture, je puis faire ce que l'on désirera, tout aussi bien que qui que ce soit. Je pourrai encore exécuter le cheval (la statue équestre) de bronze qui doit être élevée à la gloire immortelle et à l'heureuse mémoire du seigneur votre père, et de celle de la noble famille des Sforza.

« Et si quelques-unes des choses indiquées ci-dessus étaient jugées d'une exécution impossible, je m'engage à en faire l'expérience dans votre parc ou dans tel autre lieu qu'il plaira à Votre Excellence, à laquelle je me recommande humblement, etc., etc. »

Un personnage qui parle ainsi de lui-même ne peut être qu'un fou ou un grand homme. Quand de pareilles prétentions sont justifiées avec tant d'éclat et d'abondance, elles ne sont plus même de l'orgueil, et nous n'y voyons, pour notre compte, que la franchise d'une âme haute, incapable de cette hypocrisie de l'humilité, qui est, au fond, la véritable immodestie. « Je ne veux pas, dit Montaigne, que, de peur de faillir de ce costé-là, un homme se mécognoisse pourtant, ny qu'il pense estre moins que ce qu'il est. Le jugement doit tout partout maintenir son droit. »

Louis le More, en matière d'art, n'était pas pour se faire prier. Léonard fut immédiatement chargé par lui de travaux de toute espèce, et d'abord de peindre le portrait du prince et celui de sa maîtresse, Cecilia Gallerani. Nous connaissons le portrait de Ludovic par une peinture et par un dessin du maître, qui sont au musée de l'Ambrosienne. Il a des cheveux blonds, qui semblent peignés au pinceau; il porte une barrette rouge et un surtout noir garni de fourrure. Quoi qu'en dise le président de Brosses, qui lui trouve

une physionomie *tout-à-fait revenante et celle du meilleur homme du monde* (en le jugeant, il est vrai, d'après un marbre), le duc de Milan nous paraît, à nous, avoir la mine d'un vrai coquin, légèrement tempérée par un vernis de politesse, et l'on peut s'en rapporter aux dessins de Léonard, tant ils sont précis,



LA VIERGE AUX ROCHERS.

tant la nature y est vue et serrée de près, quoique enveloppée d'une tiède demi-teinte. Quant au portrait de Cecilia, il en existe une copie à l'Ambrosienne, soit d'après l'original qui se trouvait, au siècle dernier, chez le marquis de Bonesane, soit d'après un autre original que possédait la famille Pallavicini di san Calocero[1]. Mais le voluptueux Ludovic était aussi un dévot, et ceux qui connaissent le fond invariable du

[1] *Catalogue de l'Œuvre de Léonard de Vinci*, par le docteur Rigollot. Paris, 1849.

caractère italien n'en seront pas surpris. Volontiers il mêlait le sacré et le mondain, comme s'il eût voulu aiguillonner l'un par l'autre ses deux amours. Par complaisance pour lui, Léonard peignit la belle Cecilia en sainte Cécile, dans un tableau dont la trace est aujourd'hui perdue, mais qui, au commencement de ce siècle, existait encore à Milan, rue San-Vito, chez le marchand de vin Giuseppe Radici[1]. Amoretti, qui vit cette peinture au moment où il écrivait ses *Memorie storiche*, en donne la description en ces termes : « Elle représente la Vierge avec l'enfant Jésus qui est assis et qui bénit une de ces roses appelées roses de la Madone. Le traitement du pinceau y est d'une finesse merveilleuse. La tête de la Vierge, surtout, est d'une beauté rare, et l'on y admire, comme dans le cou et dans la poitrine, une transparence, une douceur et un fini surprenants. Le nom de Cécile y est écrit dans les vers suivants qu'on lit sur la plinthe d'une corniche en forme d'ancre (*ancona*) qui appartient bien à l'architecture de ce temps-là.

> Per Cecilia qual te orna lauda e adora
> El tuo unico Figliolo, o beata Vergine, exora.

Ainsi la passion de Ludovic se cachait sous des images dévotieuses, et la Madone était priée d'implorer la bénédiction de son Fils pour cette belle Cécile qui paraissait l'adorer d'un saint amour et qui était elle-même adorée d'un amour si profane.

Une autre maîtresse du duc, Lucrezia Crivelli, qu'il affichait impudemment, bien qu'elle appartînt, comme Cécile, à une des plus nobles familles du Milanais, fut peinte par Léonard de Vinci; et, selon toute apparence, le portrait de cette femme charmante est celui que nous possédons au Louvre et qu'on a longtemps appelée la belle Ferronnière. Elle est indiquée dans le *Trésor* du père Dan comme étant une duchesse de Mantoue. Quelle que soit au surplus la personne représentée, le portrait est d'une exquise beauté. Emprisonnée dans un contour élégant mais ressenti et d'une précision florentine, peinte dans une manière claire, avec une netteté voisine de la sécheresse et bien éloignée, en tous cas, de ces teintes mystérieuses et parfondues qui distinguèrent bientôt la peinture de Léonard, cette belle figure a dû être exécutée par l'artiste plutôt au commencement de son séjour à Milan, lorsqu'il appartenait encore à l'école de Florence. Le regard doux et assuré qu'elle nous jette en passant, du haut d'une fenêtre de son palais, semble trahir la pensée d'un amour légèrement attristé, mais d'un amour avoué et sensuel qui prépare sur sa joue ronde, sur son cou voluptueux, les plis de la vie et du plaisir. Elle est, et elle se sent jolie sous son bandeau de cheveux lisses, sous la ganse noire qui lui ceint le front, retenue par une *ferronnière*. Il faut se hâter de la voir, car il semble qu'elle ne fait que passer dans son cadre, et qu'elle va disparaître.

Heureux prince que l'ami de cette Lucrèce!... Mais non, il est inquiet, ombrageux, dévoré d'ambition; il voit grandir son neveu, l'héritier légitime qui aura dans peu atteint l'âge de sa majorité, et il est obsédé de pensées noires... Louis le More temporisait cependant. Il dut consentir au mariage de Jean Galeas avec Isabelle d'Aragon. Les noces en furent célébrées en 1489, et Léonard fut l'ordonnateur de la fête. Il imagina pour la circonstance une représentation dont le motif était le Paradis. Au moyen d'une machine ingénieuse et compliquée, il figura en effet le paradis avec les sept planètes, dont les mouvements devaient être conformes à la révolution de ces astres dans la mécanique céleste. Le rôle de chaque planète fut confié à un personnage caractérisé par le costume et par les attributs consacrés aux divinités planétaires. A mesure que ce paradis tournait devant les époux, le dieu sortait du sein de l'astre et venait courtoisement chanter à Isabelle un sonnet composé par le poète à la mode, Bellincioni[2]. Inventer des

[1] . . . . . E vidilo nelli scorsi giorni presso Giuseppe Radici, mercante di vino nella contrada di San-Vito, al carobbio in porta Ticinese ora Marengo. Amoretti, *Memorie storiche*, page 31. L'auteur ajoute à sa description : *Non essendo raro allora che la divozione s'accopiasse ad illiciti amori*; il n'était pas rare alors de voir des amours illicites s'accoupler avec la dévotion.

[2] Voyez la préface et les commentaires de Tanzi aux *Poésies* de Bellincioni. Amoretti en cite le fragment relatif au *Paradis*.

machines était du reste un jeu pour Léonard. Avant de quitter Florence, il avait proposé de dresser un mécanisme par la force duquel il prétendait soulever la basilique de Saint-Laurent, pour lui faire en sous-œuvre une base plus majestueuse. Ce projet d'un jeune homme avait fait sourire, et il n'eut pas d'autres suites. Maintenant le Florentin, plus facilement prophète ailleurs que dans son pays, offrait à Louis le More de transporter la fameuse relique du saint Clou sous la dernière arcade de la grande nef du Dôme, où elle est encore. On voit au folio 15 du manuscrit coté Q. R. un double dessin qui représente le système de poulies et de cordes dont se servit le maître pour cette opération considérable, et on y lit de sa main : *in Domo alla carrucola del chiodo della croce.*

L'opinion qu'avait Léonard de l'universalité de son esprit s'était communiquée à tout le monde, et la déférence de Ludovic le vengeait assez de la froideur que lui avaient montrée les Médicis. Pour tous les travaux importants et difficiles, on pensait à lui. Aujourd'hui on l'employait comme mécanicien,



CARICATURES.

demain comme architecte, une autre fois comme ingénieur hydrographe, et il suffisait à tout avec une aisance admirable, apportant une sorte de grâce facile à la solution des problèmes les plus ardus de la science et de l'art. Après les noces de Jean Galeas avec Isabelle, vinrent celles de Louis le More avec Beatrix d'Este, et ce fut encore Léonard qui dirigea les spectacles et les fêtes. Mais quelle était cette Béatrix? la plus jolie, la plus intelligente figure qu'on puisse voir et la plus individuelle : un petit nez très-légèrement retroussé, des accents redoutables dans les coins de la bouche... une femme à faire perdre la raison [1]...

Il fallait à Béatrix une résidence somptueuse ; on chargea le maître, *Maestro Leonardo*, de distribuer et d'orner de peintures les appartements du château de la Rocca, et il dut construire un pavillon de bains pour la duchesse dans le labyrinthe du jardin, allant jusqu'à dessiner les clefs qui devaient ouvrir les

[1] Ainsi du moins la représente l'artiste dans un profil sec, d'une délicatesse infinie, que nous avons longtemps regardé au musée de l'Ambrosienne, et qui est modelé avec un crayon allemand à la Holbein, mais dans un sentiment italien. Notre impression est naïvement consignée dans le petit livre que nous avons publié sous le titre de *Paris à Venise, Notes au crayon*. Paris, Hachette, 1857. — Il existe au même musée un portrait peint de Béatrix par Léonard, qui l'a encore représentée de profil ; l'exécution en est très-serrée, dans le goût germanique. Les ornements d'or sont indiqués par une couleur orange, les rubans et les perles sont précieusement rendus : mais les dessins ont toujours quelque chose de plus intime que les peintures.

robinets de la baignoire. On voulait rendre navigable le canal de la Martezana, depuis Trezzo jusqu'à Milan : Léonard en fit les études. Les San Severino avaient annoncé le spectacle d'une joûte : il en fut l'ordonnateur; enfin, Louis le More désirait un tableau d'autel pour l'envoyer à l'empereur Maximilien : Léonard peignit une *Nativité*, qui, hélas! a disparu comme tant d'autres tableaux de sa main, sans laisser aucune trace.

Un autre désir de Louis le More était de fonder une académie. Vinci, qui lui en avait peut-être suggéré l'idée, en fut naturellement le directeur. Il lui donna son nom et il en dessina le diplôme, où il encadra les mots ACADEMIA LEONARDI VINCI dans un ingénieux entrelacs de paraphes imitant des cordes et de chiffres à défier tous les calligraphes. C'est ici le moment de rentrer dans l'atelier du peintre et de nous initier aux vastes études qu'il faisait pour lui-même et pour l'éducation de ses élèves. L'académie qu'il fonda était la première institution de ce genre en Italie. Pour en juger par ses fruits, il ne faut que citer les peintres illustres qui en sortirent : Bernardino Luini, Andrea Solario, Marco d'Oggione, Beltraffio, Cesare da Sesto, Gaudenzio Ferrari et le charmant Andrea Salaï, qui fut le serviteur du maître, son *creato*, et lui servit de modèle pour les figures d'anges, et Francesco Melzi, et le savant Lomazzo, et sans doute aussi l'infortuné Sodoma. Le fondateur de cette brillante école avait pris son enseignement au sérieux ; il entendait faire plus pour ses disciples que de leur montrer à charger une palette et à tenir un pinceau. Il était dans la nature de son génie d'aller au fond de chaque science, de savoir les raisons de toute chose, de ne s'élever à la synthèse qu'après l'analyse la plus patiente, la plus subtile. De là ces traités qu'il composa sur la perspective, sur la lumière et l'ombre, sur les mouvements de l'homme, sur le vol des oiseaux, sur l'anatomie du cheval, et enfin ce *Traité de la Peinture* que nous connaissons mal, puisqu'il n'a point vu le jour par le fait de l'auteur. En effet, suivant la remarque de M. Rio, « il y aurait de l'injustice à juger les travaux de cette académie et de celui qui en était l'âme, sur les débris décharnés et souvent décousus qui nous ont été transmis par ses disciples; car ces traités n'existent que sous des formes qui leur ont été données par d'autres mains que les siennes. » Au surplus, en y regardant de près, on y trouve çà et là des préceptes qui alors étaient nouveaux, des traits de lumière et des phrases qui en tous cas font penser.

Et d'abord, une chose nous frappe dans ce traité, c'est la recommandation réitérée de feindre que les corps soient de relief. « La première intention du peintre, dit l'auteur, est de faire que sur la superficie plane « de son tableau paraisse un corps relevé et détaché du fond, et celui qui, en ce point, surpasse les autres « mérite d'être estimé le plus grand maître de la profession. Or, cette recherche, ou plutôt ce « couronnement de l'art provient de la juste dispensation des ombres et des lumières, de ce qu'on appelle « le *clair-obscur;* de sorte que si un peintre épargne les ombres où elles sont nécessaires, il se déshonore « et rend son ouvrage méprisable aux bons esprits pour s'acquérir une fausse estime parmi le vulgaire « et les ignorants, qui ne considèrent en un tableau que le brillant et le fond du coloris, sans prendre « garde au relief[1]. »

Au premier aperçu, ce passage paraît contenir une vérité banale, un pur axiome, et cependant cette manière de voir annonçait dans la peinture, sinon une révolution, du moins une évolution très-notable; elle y introduisait avec autorité deux éléments qui jusqu'alors n'y avaient pas joué leur véritable rôle, à savoir la perspective et l'ombre. La peinture, après tout, ne se distingue des autres arts du dessin que par la faculté d'imiter les corps saillants ou fuyants sur une superficie plane. Pousser à l'imitation de la rondeur des objets, de leur relief, c'était tirer la conclusion dernière de l'art, et en exiger les conséquences rigoureuses. D'autres, plus spiritualistes, moins attachés à l'apparence des choses réelles, avaient pu être éloquents et pathétiques sans en venir jusque-là. Mais on n'enseigne pas à des élèves le talent expressif d'un Masaccio, l'exquise tendresse d'un Angelico da Fiesole. Léonard voulait apprendre à ses disciples les moyens matériels de s'exprimer; il composait pour eux comme un dictionnaire de la langue que doit parler le peintre. Or, la peinture, avant lui, n'avait guère représenté les objets qu'avec la saillie d'un bas-relief; il voulait, lui, qu'on les représentât de ronde-bosse, que l'œil en fit le tour, et il est certain que l'art ne

[1] *Traité de la Peinture* de Léonard de Vinci, traduit par Raphaël Du Fresne. Paris, 1651.

pouvait se passer d'un progrès aussi logique. Délicat et charmant dans son adolescence, il fallait qu'il devînt sérieux et positif dans sa maturité, sauf à vieillir et à déchoir, comme toutes les choses humaines. Il en fut ainsi parmi les Grecs. Leurs peintres ne cherchèrent et n'obtinrent le relief parfait que du temps d'Alexandre. Nous devons le croire, puisqu'on vanta si fort l'habileté d'Apelle à faire saillir du panneau la main de son Jupiter, armée de la foudre... Mais non content d'exprimer le relief de chaque partie, l'artiste doit les enlever les unes sur les autres, c'est-à-dire les distancer par l'interposition de l'air. C'est pourquoi Léonard veut *qu'on oppose à l'ombre un fond clair, et au clair un fond sombre.* Après lui, certains coloristes ont cru mieux faire et agrandir l'harmonie de leurs tableaux en joignant les bruns des figures aux bruns du fond, et en accompagnant par les demi-clairs du fond les grands clairs des figures; mais ce sont là des secrets supérieurs à l'enseignement. Le précepte de Léonard n'en reste pas moins inattaquable, comme un



L'ÉDUCATION DE JÉSUS

principe général, fécond et sûr. Un trait caractéristique, dans ce *Traité de Peinture*, c'est le conseil constamment adressé aux artistes de prendre la nature pour point de départ. « Je dis que le peintre doit « remarquer les attitudes et les mouvements des hommes immédiatement après qu'ils viennent d'être produits « par quelque accident subit, et il doit les observer sur-le-champ et les esquisser sur ses tablettes pour s'en « souvenir et n'attendre pas que, par exemple, l'acte de pleurer soit contrefait par quelqu'un qui n'aurait pas « sujet de pleurer, pour en étudier l'expression d'après ce modèle. » Du reste, en sa concision qui donne parfois l'idée d'un sommaire, ce livre, trop peu lu, touche à tous les points. Il enseigne à représenter les petits enfants, les vieillards, les vieilles femmes; il dit comment on doit peindre une nuit, une tempête, une bataille, un lointain; il traite de la lumière et de ses reflets, de la réflexion des corps dans l'eau, du champ des figures, de la couleur, des mouvements, des attitudes, des muscles, des draperies, des étoffes, des paysages, de la fumée et de la poussière, de la pluie et du vent. Il est un passage dans lequel il semble que l'auteur ait voulu faire indirectement la critique de Michel-Ange, qui développe avec ostentation tous les muscles de ses figures. « Il n'est pas possible, dit Léonard, que le corps se meuve si une partie des muscles

« ne se relâche quand leurs opposés sont en action, et ceux qui sont en repos cessent de paraître, à mesure « que ceux qui tirent se découvrent davantage et sont plus en évidence. » Mais il est un autre passage fort curieux qu'il faut rapporter : « Si un grand peintre n'aime pas également toutes les parties de la peinture, « il ne pourra jamais être universel; par exemple, si quelqu'un n'a point de goût pour le paysage et croit que « l'étude en soit trop basse pour mériter qu'on s'y amuse, comme faisait notre ami Botticelli, qui disait « quelquefois qu'il suffisait de jeter à l'aventure une éponge pleine de couleurs diverses contre un mur, et « qu'elle y imprimerait une salissure où l'on verrait un paysage[1]. »

Quoi que l'on pense du *Traité de Peinture*, au surplus, comment ne pas tenir compte des éclaircissements que la parole et le crayon du professeur devaient donner à ces arides préceptes? Que serait-ce donc si nous l'avions entendu? pouvons-nous dire. Aussi quel plaisir nous prenons au récit de Lomazzo lorsqu'il nous montre Léonard tenant des conférences familières en son académie et discutant, avec la supériorité naturelle de son esprit, des questions purement spéculatives, celle-ci, par exemple : la peinture est-elle un art plus noble que la sculpture? Lomazzo assure que son maître composa là-dessus un écrit dont la conclusion était « *quanto più un arte porta seco fatica di corpo, tanto più è vile :* plus un art entraîne la fatigue du corps, moins il est noble » conclusion bien remarquable dans un artiste qui avait tant de prédilection pour la sculpture, comme l'affirme Paul Jove[2], son contemporain, et qui s'en occupa toute sa vie, ainsi qu'on va le voir.

Le manuscrit de Léonard *sur la lumière et l'ombre* contient cette note de sa main que nous avons plus haut rapportée : le 23 avril 1490, j'ai commencé le présent livre et j'ai recommencé le cheval : *a di* 23 *aprile* 1490 *chominciai questo libro e richominciai il cavallo*. Le cheval dont il est ici question est celui d'une statue équestre colossale que Louis le More voulait ériger à la mémoire de son père François-Alexandre Sforza. Le mot *recommencé* fait assez voir que le maître y travaillait depuis longtemps déjà, si l'on songe aux études préparatoires qu'exige un tel monument. Il est à remarquer que le Vinci, dans cette lettre à Louis le More où il se déclare le rival sans peur des plus grands artistes en matière de peinture, *ad paragone di omni altro e sia chi vole*, se contente de dire, en fait de sculpture : « Je conduirai tous les ouvrages de marbre, de bronze ou de terre que l'on voudra. » C'était un trait de délicatesse à l'endroit de Verocchio, son maître, qui venait d'être chargé par les Vénitiens de modeler la statue équestre de Colleone. Il eût été cette fois immodeste à Léonard de se dire sous ce rapport le supérieur ou l'égal d'un homme dont il était l'élève. Comme Verocchio, il aimait les chevaux avec passion; il les aimait en écuyer, il les étudiait en sculpteur et en peintre. Les recueils de dessins qui font partie de la collection de Windsor, ceux que nous avons vus à l'Ambrosienne de Milan et à l'Académie des beaux-arts de Venise, témoignent des peines infinies que se donna le grand artiste pour se mettre en possession de son idée. Les études par lesquelles il s'y prépara sont innombrables; elles suffiraient à illustrer un traité d'hippiatrique et d'équitation. On trouve sur les cahiers de Milan et sur les feuilles détachées que possèdent quelques amateurs, des chevaux dessinés à la sanguine ou à la plume, vus de profil, de face, de croupe, se cabrant, galoppant, trottant, immobiles; puis des morceaux séparément traités dans leurs plus fins détails, tels que la tête, le poitrail, les jambes, les sabots. A Venise, j'ai longtemps admiré le délicieux griffonnement d'un combat de cavaliers et de piétons, de chevaux qui bondissent, qui fuient, qui se renversent; mais la collection de Windsor est en ce point la plus curieuse, parce qu'elle montre les indécisions du peintre à l'endroit de sa statue, ses intentions successives, ses repentirs. Partagé entre le goût du mouvement et le sentiment du calme qui

[1] Le cadre de l'*Histoire des Peintres* ne comporte pas tous les développements qu'exigerait l'analyse d'un traité comme celui de Léonard; ces développements trouveront plus naturellement leur place dans un ouvrage auquel nous travaillons avec ardeur depuis plusieurs années, et dont le but est suffisamment expliqué par son titre : *Grammaire des arts du dessin : architecture, sculpture, peinture*. La première partie de cet ouvrage a été publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

[2] La courte biographie de Léonard de Vinci écrite en latin par Paul Jove est citée par Bossi dans le *Cenacolo*, à la page 20. On y lit : *Plasticem ante alia penicillo præponebat, veluti archetypum ad planas imagines exprimendas :* il faisait passer avant tout la plastique et la préférait au pinceau...

convient à une sculpture monumentale, ne voulant sacrifier ni les accents de la vie ni les traditions antiques que son maître lui avait appris à respecter, il hésita entre un cheval de parade au pas lent, à l'attitude majestueuse, et le cheval de bataille encore frémissant, encore agité par le feu et l'impétuosité de l'action. Il eut même la pensée de représenter le héros arrêté par la mort dans l'éclat de son triomphe; mais il abandonna ce projet, qui ne fit que traverser un instant son esprit inquiet, toujours à la poursuite du mieux, toujours en peine de la perfection.

Quel fut le modèle auquel définitivement Léonard s'arrêta? on ne le sait qu'indirectement, par des témoignages écrits et par des miniatures de manuscrits que l'on regarde comme des copies d'après ce grand ouvrage. Gerli parle d'une vieille estampe qu'il dit gravée par Léonard lui-même et qu'il a reproduite, mais son dire manque de vraisemblance. Paul Jove, en sa brève notice, fait mention de la statue équestre, qu'il avait certainement vue dans sa jeunesse, et dit que le cheval paraissait animé, haletant[1]; il est vrai que le modèle en terre, *ex argillà*, avait pu être modifié. Toujours est-il qu'aucun document graphique ne donnait jusqu'ici une idée de la statue monumentale de François Sforce; mais voici que tout récemment, un photographe bien avisé[2] ayant reproduit à Turin et à Milan plusieurs dessins de maîtres, en a rapporté une feuille où se trouve tracé de la main de Léonard, à n'en pas douter un instant, un petit dessin très-ferme, très-arrêté, qui représente un guerrier à cheval, revêtu de son armure, la lance au poing, le héros dirigeant ses regards vers la droite, et le cheval tournant la tête vers la gauche; il résulte de ce contraste dans le mouvement une certaine animation qui laisse pourtant de la solennité à l'ensemble. Le cheval s'avance d'un pas mesuré, mais résolu. Le personnage, fier et calme, a une contenance qui impose et qui sent l'habitude du commandement. Il serait difficile, à mon sens, de mieux concilier le sentiment de la vie avec la dignité du grand style, la liberté et la tradition.

Les statues équestres de l'antiquité, les seules du moins qui aient échappé à la destruction, celle de Marc-Aurèle à Rome et celles des Balbus à Pompeï, disent assez quels principes dirigèrent les anciens en ces sortes d'ouvrages, quelle sobriété ils s'imposèrent dans le mouvement, combien leurs statues furent sculpturales au lieu d'être pittoresques, c'est-à-dire comment ils s'abstinrent de violenter le marbre pour lui faire exprimer ce qui répugne à sa pesanteur, tirant ainsi de la gravité même de la matière un élément naturel de majesté. Les artistes de la Renaissance qui, avant Léonard ou de son temps, avaient modelé les statues fameuses de Gattamelata et de Colleone, Donatello à Padoue, Verocchio à Venise, avaient comme infusé un sentiment moderne dans leurs sculptures équestres. Plus remuées, plus émues que les héros antiques, leurs figures semblaient animées des passions du quinzième siècle; néanmoins ils étaient restés dans les conditions du style monumental, par l'assiette du cavalier, par la solidité du cheval et par la finesse des accessoires, qui, attachés à la monture, ne pouvaient ni en altérer les formes, ni en épaissir l'ensemble, ni rompre en aucun point les grandes lignes. Vinci dut se ressentir de cette double influence, et rien pour nous de plus vraisemblable que la conformité de sa statue avec le petit dessin si élégant, si ferme dans sa pondération, que nous avons fait graver ici en regard du texte et qui incontestablement émane de lui.

Après bien des tâtonnements, bien des changements, la statue colossale de Sforza fut terminée en 1493 : mais soit que le maître, impossible à contenter à l'endroit de ses propres inventions, se réservât de retoucher encore son œuvre avant de la livrer au fondeur, soit pour raison d'économie de la part du prince qui avait des moments de gêne et qui employait son argent à d'autres plaisirs[3], le modèle en terre ne fut jamais

[1] Pinxit etiam ex argillà colosseum equum Ludovico Sfortiæ, ut ab eo pariter æneus, superstante Francisco patre illustri imperatore, funderetur; in cujus vehementer *incitati et anhelantis* habitu, et statuariæ artis et rerum naturæ eruditio summa deprehenditur.

[2] M. Marville, photographe du musée du Louvre.

[3] *Pompas nuptiales, lugubres nœnias, sibariticas mensas, atellanas fabulas, ionicos choros, ludicraque omnia, denique omnia publicis præsertim oculis obnoxia, tanto semper apparatu, tamque exquisito voluptatum deliciarumque omnium genere spectantibus semper exhibuit... etc.* Telle est la liste des dépenses de Louis le More en plaisirs de tout genre, suivant l'historien Arluno, cité par Amoretti.

coulé en bronze[1]. Enfin une occasion solennelle se présenta d'exposer ce modèle aux regards des Milanais : ce fut le mariage de Bianca-Maria Sforza, nièce de Louis le More, avec l'empereur Maximilien d'Autriche. L'empereur épousait la sœur de Jean Galeas à la condition de donner l'investiture du duché de Milan à Louis et d'en dépouiller par conséquent ce même Jean Galeas qui devenait son beau-frère. Une dot de 400,000 florins d'or trancha ces questions dynastiques, et pour la troisième fois l'on vit à Milan des noces splendides. Si Léonard en dirigea la fête, nous ne le savons que par conjecture; mais il est certain que la statue équestre y fut inaugurée en grande pompe. Les deux poètes qui ont décrit ces fêtes nuptiales en vers latins et italiens, Lazzaroni et Taccone, racontent que la statue fut placée sous un arc de triomphe, dressé au milieu de la place du château :

> Fronte stabat prima, quem totus noverat orbis
> Sfortia Franciscus, Ligurùm dominator et altæ
> Insubriæ, portatus equo[2].

Pour ne pas anticiper sur les événements de cette histoire, — car c'est de l'histoire que la biographie d'un si grand homme, — il faut parler maintenant de l'ouvrage qui est, ou plutôt qui fut le chef-d'œuvre de la peinture moderne, celui, du moins, qui précéda tous les autres, la *Cène*. Ne dirait-on pas que le sort, par une cruelle ironie, a détruit de préférence les plus beaux ouvrages des plus grands artistes italiens, Léonard de Vinci et Michel-Ange!.... Ici la fortune semble avoir voulu aigrir encore nos regrets, en nous laissant entrevoir les restes d'un monument dont la beauté n'a jamais été surpassée et ne le sera sans doute jamais.

C'est à Milan, dans le monastère de Santa-Maria-delle-Grazie, que le Vinci fut chargé de peindre la *Cène*, ou, comme on dit souvent, le *Cénacle*. Sa peinture devait occuper, au fond d'un long réfectoire, tout le mur du petit côté. Il s'agissait de représenter le moment où Jésus dit à ses disciples : « En vérité, je vous le dis, l'un de vous doit me trahir, » et ce n'était pas trop de toutes les puissances du génie pour exprimer dignement tout ce que contenait d'émotion ce moment solennel, tragique. Léonard sentit la grandeur d'une telle entreprise; il s'y prépara par la méditation et par des études sans nombre. « Sur les mosaïques des premiers temps du christianisme, dit M. Delécluze, jusqu'à celle des élèves de Giotto, les traditions antiques, pour faire reconnaître l'importance relative des personnages par la stature plus ou moins grande des figures, avaient été conservées. Sur la coupole de l'abside des anciennes basiliques et

[1] Il paraît bien certain en effet que la statue équestre de François Sforza ne fut jamais jetée en bronze. Ce qui avait fait croire le contraire, c'est que le frère Luca Paciolo, ami intime de Léonard, donne les mesures et le poids de la statue dans la préface de la *Divina proportione* : « Ce colosse, dit-il, avait douze brasses dix pouces de hauteur (ce qui fait sept mètres soixante-cinq millimètres), et le poids du bronze devait être de deux cent mille livres à douze onces chaque livre. » Or le poids est donné ici comme le résultat d'un simple calcul, d'un devis établi d'après les dimensions du cheval. Que la fonte n'ait jamais eu lieu, cela se voit clairement par le brouillon d'une lettre trouvée dans les manuscrits de l'artiste. Il écrit à Louis le More : « Votre Seigneurie doit savoir que mes appointements sont en arrière de deux ans... Je ne lui parle pas du cheval : je connais les temps : *del cavallo non dirò niente, perche cogniosco i tempi.* » On lit, d'autre part, dans les poésies de Lancino Curzio deux vers qui expriment le désir que la statue soit coulée en bronze : « Tout le monde est dans l'attente et veut voir le colosse ; que l'*airain coule*, et vous les entendrez s'écrier : Voilà un dieu!

> Expectant animi, molemque futuram
> Suspiciunt; fluat æs : vox erit : ecce Deus!

Du reste, si le monument eût été de bronze, il est probable que les arbalétriers gascons qui le détruisirent, comme on le verra plus loin, n'auraient fait que l'endommager en le prenant pour cible, tandis qu'ils eurent bientôt raison d'un simple modèle en terre.

[2] Lazzaroni. *De Nuptiis imperatoriæ majestatis...*, *anno* 1493, Mediolani, 1494.

au baptistère de Saint-Jean de Florence, on voit le Christ représenté dans les dimensions de six mètres, par exemple, tandis que saint Pierre et saint Paul n'en ont que deux de hauteur. Léonard revint à la vraisemblance, à la réalité; il comptait sur son génie pour marquer la supériorité morale par le choix des formes et par l'expression[1]. » Et d'abord, la composition du tableau présentait une grande difficulté.



LE DUC SFORZA

Comment placer le spectateur de manière qu'il pût voir à la fois les visages des treize convives, et comment se résigner, d'autre part, à cacher une partie de ces physionomies si diverses qui devaient faire l'intérêt même de la représentation, en montrant à la fois toutes les âmes? Le peintre prit le parti de laisser vide un des grands côtés de la table, de façon que les pères dominicains, réunis à l'heure du repas dans le réfectoire, sembleraient remplir eux-mêmes ce côté vide, et continuer ainsi, dans la réalité de la vie, ce

[1] *Leonard de Vinci*, 1452-1519, par M. Delécluze. Paris, 1841, in-8; portrait et fac-simile. Cette monographie est devenue rare.

banquet fraternel qui avait été le symbole de la communion des hommes en Dieu et de la présence réelle du Christ en chacun de nous. Assis naturellement au centre de la composition, Jésus sera représenté prononçant les tristes paroles qui annoncent la trahison d'un apôtre, d'un ami, et il faudra peindre, sur tant de figures, l'étonnement, l'indignation, la douleur, la tendresse, la loyauté naïve, la foi inaltérable, tous les sentiments enfin, ou mieux, toutes les nuances du sentiment qu'une telle déclaration dut éveiller parmi les apôtres, selon le tempérament de leur cœur.

Rassemblant, résumant alors ses longues observations sur la figure humaine, Léonard conçut et étudia un à un les types des douze apôtres. Il les chercha longtemps dans la nature; il fréquenta longtemps les marchés, les faubourgs de Milan, pour y rencontrer, parmi les êtres les plus vulgaires, des têtes analogues à celles que devaient avoir les douze pêcheurs. Portant toujours sur lui un crayon et des tablettes, comme le rapporte Giraldi Cinzio, il dessinait à la hâte les traits qui pouvaient lui servir; les têtes mêmes les plus monstrueuses lui fournissaient, dans l'excès de leur laideur, l'horrible exagération d'un caractère qu'il savait ensuite ramener à des conditions humaines, en supprimant le difforme, en conservant l'expressif. Il dégrossissait ainsi et peu à peu il épurait les monstres jusqu'au point de retrouver en eux, à travers les affreuses déviations produites par une nature aveugle, le germe puissant d'une physionomie profondément caractérisée et par là redevenue imposante, forte et belle. De la sorte furent construites les superbes têtes de onze apôtres; mais il restait à faire les plus difficiles, celle de Jésus et celle du traître. Où puiser de pareilles expressions : l'une divine, l'autre infâme ? La première, l'artiste n'espérait pas la rencontrer sur la terre, mais dans sa pensée, dit Vasari : *quella di Cristo, della quale non voleva cercare in terra;* la seconde devait avoir son exemplaire dans la vie réelle, mais encore le fallait-il frappant, décisif et typique... Sa composition arrêtée, le maître avait dessiné séparément au pastel chacune de ces têtes, et chacune était un type à jamais admirable de dignité ou de grâce, de virile majesté ou de tendresse juvénile, d'énergie ou de candeur. Chacune avait à la fois l'intérêt de l'individualité reproduite par le pinceau, et l'importance d'une création conçue par le génie; chacune était un portrait, mais élevé à la hauteur d'un caractère.

Toujours hésitant quant à la tête du Christ, le peintre alla consulter son ami Bernardo Zenale, qui lui répondit : « Léonard! elle est d'une telle conséquence, l'erreur que tu as commise, que Dieu seul peut y porter remède; car il n'est pas plus en ton pouvoir qu'en celui d'aucun mortel de donner à un personnage plus de beauté et un air plus divin que tu ne l'as fait pour les têtes de saint Jacques le majeur et de son frère. Ainsi laisse le Christ imparfait, car tu ne le feras jamais être le Christ auprès de ces deux apôtres, » et Léonard suivit ce conseil, comme on peut encore le distinguer aujourd'hui, quoique la peinture tombe en ruines[1]. » Cependant, le fait que la tête du Christ serait demeurée imparfaite, c'est-à-dire, dans la pensée de Lomazzo, non finie, est formellement contredit par Armenini, qui écrivait au seizième siècle[2], et qui assure que la tête du Christ était non seulement achevée, mais parfaitement finie. Vasari et Lomazzo ont voulu faire entendre, sans doute, que le peintre ne la trouvait pas lui-même arrivée à l'idéal de perfection qu'il avait rêvé. Quelle beauté cependant, quelle grâce touchante, quelle sublime douceur dans cette tête du Christ! Le rayon qui l'éclaire, en effleurant ses traits abattus et attristés, semble provenir d'une lumière plus douce, plus pure, plus céleste que celle qui accuse les autres visages. Dans ses yeux baissés, dans sa lèvre émue, dans je ne sais quel sourire intérieur et plein d'amertume, se peint la suprême douleur, une douleur que les supplices du Calvaire n'égaleront point, la trahison d'un ami!

Restait encore à peindre la figure de Judas, c'est-à-dire à trouver un type de scélératesse à opposer au type divin; mais, au sujet de cette figure, nous ne pouvons passer sous silence les curieux récits de Vasari et de Giraldi, qui ne diffèrent au surplus que sur un point. « Impatienté de voir son réfectoire embarrassé par l'attirail de la peinture, le prieur du monastère alla porter ses plaintes au duc Ludovic, qui payait très-noblement Léonard pour cet ouvrage. Le duc le fit appeler et lui dit qu'il s'étonnait de tant de retard.

[1] C'est Lomazzo, élève de Léonard, qui raconte le fait dans son *Trattato della Pittura*, lib. I, cap. IX.

[2] *Veri precetti della Pittura*, page 172. 1587.

Vinci répondit qu'il avait lieu de s'étonner à son tour des paroles de Sa Seigneurie, puisque la vérité était qu'il ne se passait pas de jour qu'il ne travaillât deux heures entières à ce tableau... Les moines revenant à la charge, le duc leur rendit la réponse de Léonard. « Seigneur, dit l'abbé, il ne reste plus qu'à faire une seule tête, celle de Judas; mais il y a plus d'un an que non seulement il n'a touché au tableau, mais qu'il n'est venu le voir une seule fois. » Le duc irrité fait revenir Léonard. « Est-ce que les pères savent peindre? répond celui-ci; mais ils ont tort quand ils disent que je ne travaille pas tous les jours au moins deux heures à cet ouvrage. — Comment cela, si tu n'y vas point? — Votre Seigneurie saura qu'il ne me reste plus à faire que la tête de Judas, lequel a été cet insigne coquin que tout le monde sait. Il convient donc de lui donner une physionomie qui réponde à tant de scélératesse : pour cela, il y a un an, et peut-être plus, que tous les jours, soir et matin, je vais au Borghetto, où Votre Seigneurie sait bien qu'habite toute la canaille de sa capitale; mais je n'ai pu trouver encore un visage de scélérat qui satisfasse à ce que j'ai dans l'idée. Une fois ce visage trouvé, en un jour je finis le tableau. Si cependant mes recherches étaient vaines, je prendrais les traits de ce père prieur qui vient se plaindre de moi à Votre Seigneurie, et qui d'ailleurs remplit parfaitement mon objet; mais j'hésitais depuis longtemps à le tourner en ridicule dans son propre couvent. » Le duc se mit à rire, et voyant avec quelle profondeur de jugement le Vinci composait ses ouvrages, il comprit comment son tableau excitait déjà une admiration si générale. Quelque temps après, Léonard ayant rencontré une figure telle qu'il la cherchait, en dessina sur place les principaux traits, et rassemblant toutes ses observations précédentes, il peignit la tête de ce Judas qui porte la trahison si fortement écrite sur son visage [1]. »

Enfin Léonard consentit à déclarer son ouvrage terminé et à faire enlever les échafauds. Ce dut être vers la fin de l'année 1497, comme le prouvent deux documents positifs : d'abord une note écrite par l'architecte du monastère dans son livre de dépenses et ainsi conçue : 1497, *pour travaux faits dans le réfectoire où Léonard peint les apôtres* et pour une fenêtre, liv. 37, 16 sols; d'autre part, l'assertion du frère Luca Paciolo, ami intime du peintre, lequel nous apprend que l'année suivante, 1498, Léonard avait déjà mis la dernière main au *Cénacle*.

Bien qu'elle soit connue de tout le monde, par la gravure de Raphaël Morghen, bien qu'elle parle si éloquemment elle-même à qui sait voir, cette peinture fameuse doit être expliquée dans un livre comme le nôtre; et, avant tout, il est intéressant de faire connaître quels noms propres attachait l'artiste à chacune de ses figures. Ces noms nous ont été conservés dans une inscription latine relevée par Bayle sur une ancienne copie de la *Cène*, à Monte-Capriasco. Les voici, en commençant par la figure qui est debout à la gauche du spectateur : saint Barthélemy, saint Jacques le mineur, saint André, saint Pierre, Judas, saint Jean, Jésus, saint Jacques le majeur, saint Thomas, saint Philippe, saint Mathieu, saint Thadée, saint Simon. Rangés sur une ligne horizontale, ces treize personnages eussent présenté de la monotonie, si le peintre n'avait pris soin de les diviser, trois par trois, en quatre groupes qui se distinguent et se pondèrent sans la moindre affectation, parce que la symétrie en est cachée et que les mouvements qui rapprochent ou séparent les apôtres, bien que profondément calculés, sont tous d'un naturel frappant. Le Christ, placé au centre de ces groupes, s'en trouve ainsi un peu isolé, et cet isolement, qui est une convenance morale, fait mieux ressortir le contraste de sa figure empreinte d'une divine douceur avec les

[1] A Leonardo... venne per ventura veduto uno che aveva viso al suo desiderio conforme; ed egli subito, preso lo stile, grossamente lo disegnò e con quello e con altre parti ch' egli in tutto quell' anno aveva diligentemente raccolte in varie facce di vili e malvage persone, andato ai frati, compì Giuda con viso tale, che pare ch' egli abbia il tradimento scolpito nella fronte. *Discorso soprà i romanzi, da gio Batt-Giraldi.*— Il n'est pas exact, on le voit, que Léonard ait dessiné sa tête de Judas d'après le prieur des dominicains, comme on le lit dans plusieurs biographies. Ce prieur, qui s'appelait le P. Bandelli, était, suivant le récit d'un autre dominicain, le P. Pino, un homme d'une grande et belle figure. Il avait la tête grosse, chauve et semée de quelques cheveux blancs. *Facie magna et venusta, capite magno e procedente ætate calvo*... Les éditeurs de Florence citent ce passage du livre de Pino, qui est intitulé : *Storia genuina del Cenacolo*, Milano. 1796, et qui a tant servi à l'abbé Guillon pour son *Cénacle de Léonard de Vinci*. Milan, 1811.

traits fortement émus des rudes plébéiens qu'il a choisis pour régénérer le monde. Il fallait répéter onze fois l'étonnement douloureux que dut produire sur des amis fidèles l'annonce d'une trahison; il fallait varier onze fois, sans jamais les affaiblir, l'expression de la physionomie, la justesse et l'énergie de la pantomime, l'éloquence du geste. Par le choix de ses types, et avec cette pénétration incomparable qui lui faisait découvrir le caractère des âmes dans la construction des têtes, dans les allures et les habitudes du corps, Léonard sut motiver les nuances individuelles du sentiment commun à tous les apôtres. Celui-ci s'étonne en menaçant déjà le traître, celui-là est abattu par la seule idée d'un si grand crime; l'un pense à se disculper, l'autre cherche le coupable... on s'interroge, on se parle, on s'écoute; ici l'honnêteté indignée prend la forme du dédain, là elle se traduit en colère; le robuste saint Pierre voudrait venger son maître, le tendre et délicat saint Jean ne songe qu'à périr avec son Dieu. Chaque nuance répond à un tempérament; chacun de ces onze apôtres représente une des faces de l'humanité à la veille de renouveler son cœur.

Mais il faut lire sur la *Cène* le commentaire si bien senti de Stendhal, qui, cette fois, guidé par une émotion vraie, a renoncé aux affectations de sa manière indiscrète : « Judas, à demi tourné en arrière, cherche à voir saint Pierre et à découvrir de qui il parle avec tant de feu, et cependant il assure sa physionomie et se prépare à nier ferme tous les soupçons. Mais il est déjà découvert. Saint Jacques le mineur passant le bras par dessus l'épaule de saint André, avertit saint Pierre que le traître est à ses côtés. Saint André regarde Judas avec horreur. Saint Barthélemy, qui est au bout de la table, à la gauche du spectateur, s'est levé pour mieux voir le traître... à la gauche du Christ, saint Jacques proteste de son innocence par le geste naturel chez toutes les nations : il ouvre les bras et présente la poitrine sans défense. Saint Thomas quitte sa place, s'approche vivement de Jésus, et élevant un doigt de la main droite, semble dire au Sauveur : « Un de nous? » C'est ici une des nécessités qui rappellent que la peinture est un art terrestre. Il fallait ce geste pour caractériser le moment aux yeux du vulgaire, pour lui bien faire entendre la parole qui vient d'être prononcée. Mais il n'a point cette noblesse d'âme qui devait caractériser les amis de Jésus. Qu'importe qu'il soit sur le point d'être livré par un ou par deux de ses disciples? Il s'est trouvé une âme assez noire pour trahir un maître aussi aimable : voilà l'idée qui doit accabler chacun d'eux, et bientôt après va se présenter cette seconde pensée : je ne le verrai plus; et cette troisième : quels sont les moyens de le sauver?... Saint Philippe, le plus jeune des apôtres, par un mouvement plein de naïveté et de franchise, se lève pour protester de sa fidélité. Saint Mathieu répète les paroles terribles à saint Simon, qui refuse d'y croire. Saint Thadée, qui le premier les lui a répétées, lui indique saint Mathieu qui a entendu comme lui. Saint Simon, le dernier des apôtres à la droite du spectateur, semble s'écrier : « Comment osez-vous dire une telle horreur?... » Mais on sent que tous ceux qui entourent Jésus ne sont que des disciples, et après la revue des personnages, l'œil revient bien vite à leur sublime maître. La douleur si noble qui l'opprime serre le cœur... on a besoin d'air pour respirer... l'œil aperçoit une campagne lointaine et paisible, et cette vue soulage... la lumière du soir, dont les rayons mourants tombent sur le paysage, lui donne une teinte de tristesse conforme à la situation du spectateur. Il sait bien que c'est là la dernière soirée que l'ami des hommes passera sur la terre. Le lendemain, lorsque le soleil sera parvenu à son couchant, il aura cessé d'exister [1]. »

Le monastère de Sainte-Marie-des-Grâces est une retraite charmante. Pour arriver au réfectoire, le voyageur traverse un cloître élégant porté sur des colonnes légères. De la cour qu'enferme ce cloître, on voit s'élever le dôme du couvent, qui est un ouvrage de Bramante. L'architecture en est délicate, grêle et gracieuse. Le tambour de cette jolie coupole est percé de fenêtres à trois ouvertures séparées par des colonnettes; la baie du milieu est cintrée. Béatrix d'Este, qui mourut subitement avant que Léonard eût achevé la *Cène*, avait eu une prédilection pour l'église des Grâces. Sa mort causa une douleur profonde à

[1] *Histoire de la Peinture en Italie*, tome Ier. Les deux volumes ont été réunis en un seul dans la récente édition de Michel Lévy. Paris, 1859.



L. DE VINCI P. A. CABASSON D. [illegible] SC.

LA CÈNE.

son mari, qui, se trouvant seul, en proie aux remords, se jeta pendant quelque temps dans une dévotion exaltée et sombre. Tantôt il se tenait renfermé des semaines entières dans une chambre tendue de noir; tantôt il allait au couvent des Grâces se prosterner au pied du sanctuaire, à la lueur de cent torches funèbres. Quand le *Cénacle* n'était pas encore fini, *mentre che Leonardo lavorava al Cenacolo,* dit Vasari, Louis le More voulut être peint au bout du réfectoire en face des apôtres, avec sa femme Béatrix et ses deux fils Maximilien et François; mais ces portraits n'existent plus, parce que la peinture en étant exécutée à l'huile, a été moisie et pourrie par l'humidité de la muraille.

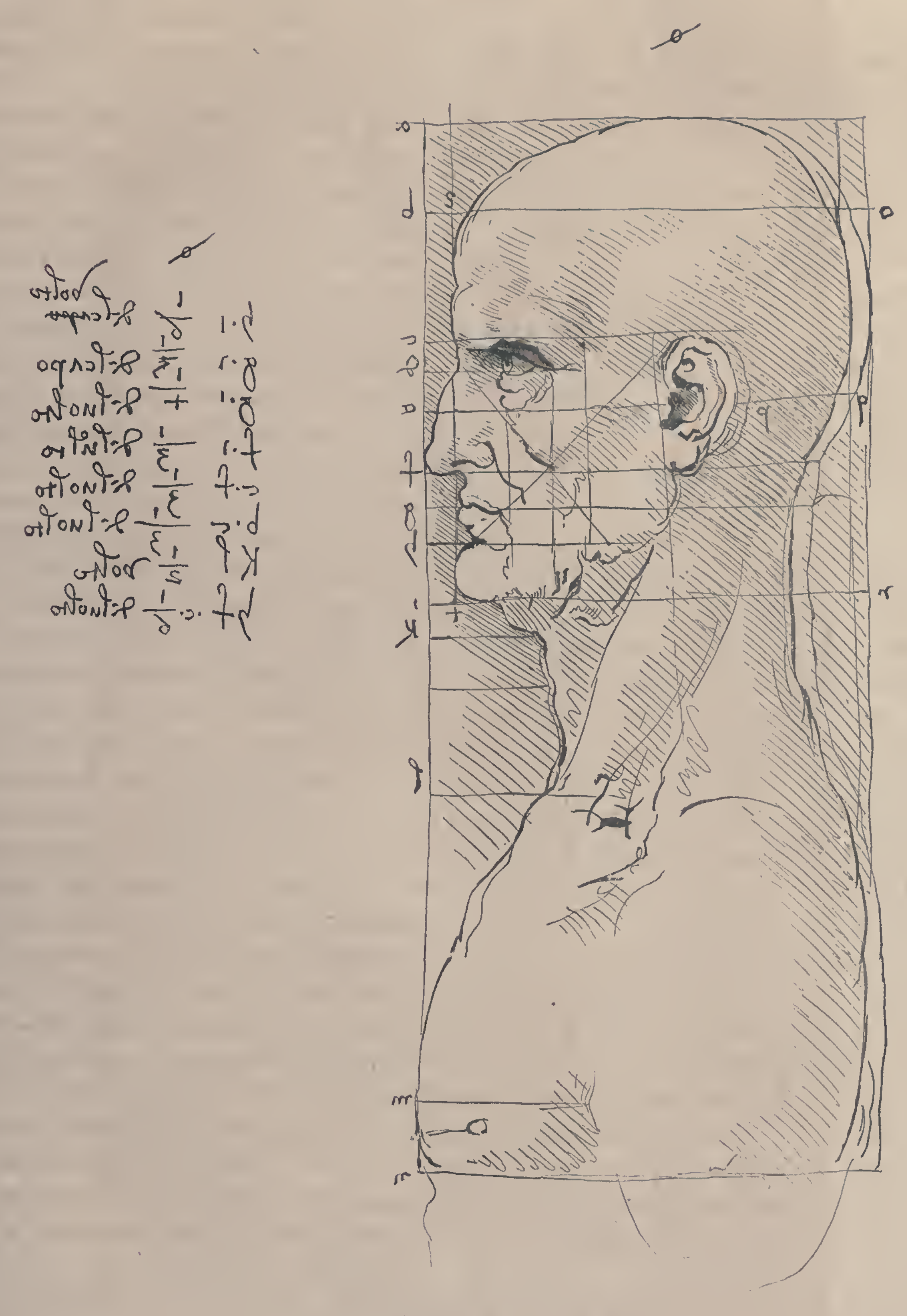
Ce fut la même cause sans doute qui amena le dépérissement du *Cénacle.* Déjà du temps de Lomazzo, qui écrivait en 1560, les couleurs avaient presque entièrement disparu et le chef-d'œuvre n'était plus qu'un dessin. On a longtemps disputé si la *Cène* avait été peinte à l'huile ou à fresque ou en détrempe; mais la première de ces assertions est la plus vraisemblable. Sans parler d'une vieille estampe, gravée sur cuivre, où on lit : *tirée de la peinture à l'huile de Léonard de Vinci,* nous avons sur ce point deux témoignages respectables, celui d'Armenini[1] et celui de Lomazzo. Ce dernier, à l'endroit de son livre où il est précisément question de la *Cène,* dit que Léonard abandonna l'usage de la détrempe pour peindre avec une huile qu'il avait soin de purifier à l'alambic[2]. Requeno conjecture, il est vrai, que la peinture fut faite à la détrempe sur le mur blanchi, et que Léonard donna ensuite sur le tout un vernis à l'huile qu'il avait composé et préparé avec le plus grand soin; mais cette opinion ne saurait prévaloir sur le dire de Lomazzo, élève du peintre. Il est à remarquer à ce sujet que dans son *Traité de la Peinture,* le Vinci recommande de peindre sur un mur bien blanc. Si les couleurs, dit-il, viennent à nos yeux, c'est parce que la lumière réfléchie par le fond traverse la substance colorée et s'en colore; plus le fond est blanc et pur, plus la réflexion sera vive... Quoi qu'il en soit, le *Cénacle* a eu à subir tous les genres de malheur. Du temps de François Ier, vingt ans environ après son achèvement, la peinture était encore bien conservée, et ce prince, ami des belles choses, eut l'idée de la faire transporter en France. Plût à Dieu qu'il y eût réussi! On aurait scié le mur en maintenant la parfaite adhérence de toutes les pierres; mais l'opération parut impraticable. On ne savait pas alors, comme on le sait aujourd'hui, mettre sur toile une fresque ou un tableau peint sur mur. Le *Cénacle* resta donc exposé à l'impardonnable négligence des dominicains, qui, non contents de le laisser dépérir, eurent la barbarie de couper les jambes de Jésus et des apôtres les plus proches, pour agrandir la porte de leur réfectoire. Ils allèrent même, dans leur vandalisme, jusqu'à clouer l'écusson impérial tout près de la tête du Christ. Ceci se passait en 1652. Vingt-cinq ou trente ans auparavant, le cardinal Frédéric Borromée voyant que l'humidité de la paroi faisait tomber l'enduit, s'avisa de commander à un peintre habile une copie, qui fut trouvée fidèle et parfaitement conforme aux dessins originaux de Léonard que possédait alors la bibliothèque Ambrosienne, fondée par le cardinal. Pour comble, au commencement du dix-huitième siècle (1726), un certain Bellotti offrit aux dominicains de restaurer la peinture du grand maître. Il la retoucha bravement en effet, n'épargnant que le ciel. En 1770, un autre restaurateur nommé Mazza faillit consommer la ruine du *Cénacle* en le repeignant à nouveau. Il fut arrêté quand il ne lui restait à repeindre que les figures des trois apôtres, Mathieu Thadée et Simon. Enfin, en 1796, le général Bonaparte étant allé visiter la peinture de Léonard, ordonna que le réfectoire des dominicains serait exempt de tout logement militaire; mais en dépit de cet ordre, qu'il signa sur son genou avant de remonter à cheval, un général imbécile ou abruti, dont j'ignore malheureusement le nom, fit du réfectoire une écurie. Les dragons, venant y panser leurs chevaux, trouvèrent plaisant de jeter des briques à la tête des apôtres!!

Qu'il nous soit permis de rappeler ici une impression personnelle, que nous trouvons consignée en ces termes dans notre calepin de voyage publié depuis en un petit livre : « .. Nous sommes entrés (Paul de Saint-Victor et moi) dans le grand réfectoire. Un serrement de cœur nous a saisis quand nous avons

[1] Cet auteur dit positivement que la *Cène* fut peinte à l'huile. V. *Veri precetti della Pittura,* 1587, page 172.

[2] Lasciato l'uso della tempera, passò all' olio, che usava assotigliare con lambicchi. *Idea del tempio della Pittura,* page 49.

vu cette noble ruine. Défigurée par les restaurateurs qui l'ont repeinte, la *Cène* de Léonard n'existe plus



ÉTUDE DE LÉONARD SUR LES PROPORTIONS

qu'à l'état de fantôme. Ce qui en reste seulement, c'est la composition, à jamais admirable; les groupes se répondent comme les chants d'un poëme... La grande lumière qui tombait sur le chef-d'œuvre en

lambeaux faisait crier toutes les taches, toutes les écorchures de la muraille et affligeait l'œil. J'ai eu l'idée de faire baisser les stores des fenêtres, et nous avons été frappés du bon effet produit par cette lueur tempérée et mystérieuse qui laissait à l'imagination plus de marge pour recomposer la peinture. A travers le voile de ce tranquille et imposant demi-jour, nous avons pu voir transparaître sous les couches dont l'a recouverte une main barbare, l'œuvre sublime du plus grand des peintres, du plus profond des artistes, du plus ému des poëtes. Il y a une mélancolie divine dans cette peinture effacée, dont les tons pâlis se fondent entre eux et forment comme une harmonie lointaine et tendre...; grâce à la lueur crépusculaire qui l'enveloppait, nous n'avons plus guère aperçu les maculatures qu'ont multipliées sur la *Cène* la main du temps et celle de l'homme, plus cruelle encore, et un instant nous avons pu entrevoir, avec les yeux de l'imagination et du souvenir, le plus ancien des chefs-d'œuvre de la peinture moderne, ce dernier banquet d'un maître avec ses disciples, ce suprême adieu de Jésus à ses amis. A distance, les figures nous sont apparues comme des ombres dans les limbes; le Christ, les yeux baissés, ne regarde personne. Il craindrait de faire rougir le traître ou de troubler l'innocent. Sous les repeints qui l'ont arrondie et amollie, on croit retrouver encore sa tête divine de douceur et humaine de tristesse [1].»

Des renseignements curieux nous ont été conservés par le père Matteo Bandello, célèbre conteur italien, touchant les allures de Léonard et sa manière de travailler, particulièrement quand il peignit la *Cène*. L'auteur s'était fait dominicain et avait habité Sainte-Marie-des-Grâces; il avait même pu connaître Léonard, puisqu'il était âgé de dix-neuf ou vingt ans lorsque ce grand homme quitta Milan pour se retirer à Florence. « Du temps de Ludovic, dit-il, quelques gentilshommes qui se trouvaient à Milan se rencontrèrent un jour au monastère des Grâces, dans le réfectoire des pères dominicains. Ils contemplaient en silence Léonard de Vinci qui achevait alors son miraculeux tableau de la *Cène*. Ce peintre aimait fort que ceux qui voyaient ses ouvrages lui en dissent librement leur avis. Il venait souvent de grand matin au couvent des Grâces; et cela, je l'ai vu moi-même. Il montait en courant sur son échafaudage. Là, oubliant jusqu'au soin de se nourrir, il ne quittait pas les pinceaux depuis le lever du soleil jusqu'à ce que la nuit tout-à-fait noire le mît dans l'impossibilité absolue de continuer. D'autres fois, il était trois ou quatre jours sans y toucher; seulement il venait passer une heure ou deux, les bras croisés, à contempler ses figures, et apparemment à les critiquer en lui-même. Je l'ai encore vu en plein midi, quand le soleil dans la canicule rend les rues de Milan désertes, partir de la citadelle, où il modelait en terre son cheval de grandeur colossale, venir au couvent sans chercher l'ombre et par le chemin le plus court; là, donner en hâte un ou deux coups de pinceau à l'une de ses têtes, et s'en aller sur-le-champ... Mais pour en revenir à nos gentilshommes, pendant que nous étions à voir travailler Léonard, le cardinal Gurceuse, qui avait pris son logement dans notre couvent, vint au réfectoire pour visiter cet ouvrage célèbre. Dès que Léonard aperçut le cardinal, il descendit, vint le saluer, et en fut traité avec toute la distinction possible. On raisonna dans cette occasion de bien des choses, et entre autres de l'excellence de la peinture, plusieurs désirant que l'on pût voir de ces tableaux antiques qui sont si fort loués dans les bons auteurs, afin de pouvoir juger si nos peintres modernes peuvent se comparer aux anciens. Le cardinal demanda à Léonard quels étaient ses appointements à la cour du duc; à quoi il répondit que d'ordinaire il avait une pension de deux mille ducats, sans parler des présents de toutes sortes dont Sa Seigneurie le comblait tous les jours. Le cardinal, auquel ce traitement parut fort considérable, nous quitta un moment après pour remonter dans ses appartements. Vinci, pour nous montrer alors en quel honneur on avait tenu de tout temps l'art de la peinture, nous conta une histoire que je n'ai jamais oubliée... »

La nouvelle que Bandello met ici dans la bouche de Léonard est relative à Fra Filippo Lippi.

Cependant Charles VIII, roi de France, avait passé les Alpes pour aller faire valoir ses droits sur le royaume de Naples; mais Louis le More qui l'avait appelé en Italie, ne tarda pas à changer de drapeau, et on le vit se liguer contre les Français avec l'empereur d'Allemagne, Maximilien, avec la république de

[1] *De Paris à Venise*, Notes au crayon, par M. Charles Blanc. Paris, 1857.

Venise, le Pape et le roi d'Espagne, oubliant qu'il avait reçu Charles VIII à Milan comme un ami,



SAINTE ANNE (Dessin du Louvre).

comme un allié, mais ne pouvant oublier sans doute, au fond de sa conscience, que le lendemain du jour où le roi était allé rendre visite à Jean Galeas, lui Ludovic avait fait empoisonner son neveu.

****

Charles étant mort en 1498, Louis XII monta sur le trône et s'empressa de mettre en avant les prétentions de la France, non seulement sur le royaume de Naples, mais sur le Milanais, dont il se disait l'héritier du chef de son aïeule, Valentine Visconti. Le duc de Milan était alors obéré par des prodigalités de tout genre. Se trouvant arriéré envers Léonard, qui depuis près de deux ans n'avait pas touché sa pension, il lui donna en toute propriété une vigne de seize perches que lui avaient cédée les moines de Saint-Victor, près la porte Vercelline. Cette donation, dont la minute existe encore, est du 26 avril 1499; elle fut faite au moment où Louis le More voyait se former, du côté de la France, l'orage qui allait fondre sur lui. Incapable de résister à Louis XII, qui cette année même passa les Alpes, il prit la fuite, et le roi de France fit son entrée dans Milan. Alors furent détruits deux ouvrages inestimables de Léonard, son traité *de l'Anatomie du cheval* et le modèle de la statue équestre de Sforza, que les arbalétriers gascons prirent pour cible, comme le raconte Sabbà da Castiglione dans ses Mémoires[1]. Un instant avec l'aide des troupes suisses, Ludovic rentra en possession de son duché; mais livré au maréchal de la Trémouille par ceux-là mêmes qui l'avaient secouru, il fut emmené en France prisonnier, au mois d'avril 1500, et on l'enferma au château de Loches, où, dix ans après, il mourut.

On sent tout ce que Léonard dut souffrir. Ce qu'il devint durant ces révolutions successives, on ne le sait pas au juste. Il est présumable qu'il se retira chez François Melzi, son ami, dans une maison de campagne nommée Vaprio, et qu'à cette époque se rapporte l'image colossale de la Vierge qu'il peignit dans cette maison. Toujours est-il que n'espérant rien du roi de France, il songea sérieusement à regagner sa patrie. Nous savons par le mathématicien Luca Paciolo[2], qui demeurait à Milan avec Léonard, qu'ensemble ils partirent avec Salaï pour Florence et qu'ils s'y logèrent encore dans la même maison. Depuis l'expédition de Charles VIII en Italie, Florence avait rompu le joug des Médicis, et, redevenue libre, elle commençait une vie nouvelle, cherchant à oublier l'événement tragique qui l'avait pour quelque temps assombrie, le supplice de Savonarole. Léonard y retrouva d'anciens amis, Pierre Pérugin, Botticelli et Lorenzo di Credi (ce dernier avait été son condisciple chez Verocchio), tous, il est vrai, découragés et vieillis par les années de troubles qu'ils avaient traversées. D'autres artistes éminents s'étaient produits pendant son absence, tels que Filippino Lippi et Baccio della Porta, lequel venait d'entrer au monastère de Saint-Marc et s'appelait maintenant Fra Bartolomeo. Mais deux jeunes hommes se levaient alors et grandissaient, qui bientôt allaient occuper toute la scène : Michel-Ange et Raphaël.

Dès son arrivée, cependant, Vinci fut apprécié à sa valeur et selon sa renommée. Les frères Servites s'étaient entendus avec Filippino Lippi pour un tableau dont ils voulaient orner le maître-autel de l'Annunziata; sur un mot de Léonard, qui paraissait désirer un travail semblable, Filippino, par un rare sentiment de déférence, fut le premier à dire qu'il céderait le pas à un si grand maître. Cet acte de délicatesse nous a valu le ravissant carton qui est à l'Académie de Londres et qui offre une variante notable de la fameuse *Sainte Anne* du Louvre. La pensée de ce groupe hardi a beaucoup préoccupé le peintre; il l'a retournée de bien des manières, et la preuve de ses incertitudes se lit dans ses dessins mêmes. Ceux qui parurent à la vente du roi de Hollande, en 1850, celui que Bossi a fait graver dans le *Cenacolo* et celui que j'ai vu à l'Académie de Venise, témoignent d'une hésitation aujourd'hui inconnue à nos peintres improvisateurs, et qui a bien son charme, au surplus, puisqu'elle montre combien de

[1] ... I quali, siccome non conoscono la virtù, cosi nulla la estimano, si lasciò vituperosamente ruinare, essendo stata una cosi nobile ed'ingegnosa opera fatta bersaglio a balestrieri guasconi. *Ricordi di Mgr Sabbà da Castiglione*. Vinegia, 1560.

[2] Voici le curieux passage de Paciolo : ... *Comme apien in le dispositioni di tutti li corpi regulari e dipendenti di sopra in questo vedete, quali sono stati facti dal degnissimo pictore perspectivo, architetto, musico e di tutte virtu doctato, Leonardo da Vinci fiorentino nella citta di Milano, quando ali stipendii della Exc. Duca di quello, Ludovico Maria Sforça ci retrovavano nelli anni di nostra saluti* 1493-1496, *dondè poi d'assiemi per diversi successi in quelle parti ci partemmo e in Firenze pur ensieme trahemmo domicilio.* Il résulte de ce passage, qu'on lit au verso de la page 28 (*Divina proportione*), que les dessins de ce livre ont été faits par Léonard. Mais, comme le fait observer M. Libri, en ayant égard à l'objet de l'ouvrage, on voit que Léonard a dû faire plus que graver les figures. V. l'*Histoire des sciences mathémat. en Italie*. Tom. III.

formes gracieuses peut revêtir une idée conçue par le génie de la grâce. Dans le tableau du Louvre nous possédons certainement la meilleure des compositions de Léonard sur cette donnée. A supposer même que la peinture n'eût pas été exécutée par lui, comme le prétend M. Delécluze, il est impossible de n'y pas reconnaître l'essence de son esprit, le fond de son âme, à travers le voile de glacis dont Salaïno ou Melzi l'auraient recouverte sous les yeux du maître. Vasari, qui décrit peu, décrit avec complaisance l'autre carton de *Sainte Anne*, et il parle vivement de l'enthousiasme que ce carton excita parmi les Florentins. Ce fut pendant deux jours une procession de visiteurs. Hommes et femmes, jeunes et vieux,



TÊTE DE VIEILLARD.

vinrent de tous côtés comme en un jour de fête, *come si va alle feste solenni*, voir cette madone d'un sentiment si nouveau et si tendre, d'une candeur si adorable, une vierge qui est mère et qui est elle-même encore une enfant sur les genoux de sa mère. Invention touchante et vraiment sublime en toutes ses variantes ! C'est comme une échelle d'amour qui commence à l'aïeule du Christ et finit au plus doux des animaux de la création. La vieille mère sourit, la jeune mère adore, l'enfant caresse, et l'agneau de la prairie tressaille de joie sous la main de l'agneau de Dieu.

Ce fut au commencement de son arrivée à Florence que Léonard entreprit un de ses plus merveilleux ouvrages, le portrait si célèbre sous le nom de la *Joconde*. Mais laissons parler Vasari, ou plutôt, comme disent les Italiens, le bon George, *el buon Giorgino* : « Il commença pour Francesco del Giocondo le portrait de Mona Lisa, sa femme, et après y avoir travaillé pendant quatre ans, il le laissa inachevé;

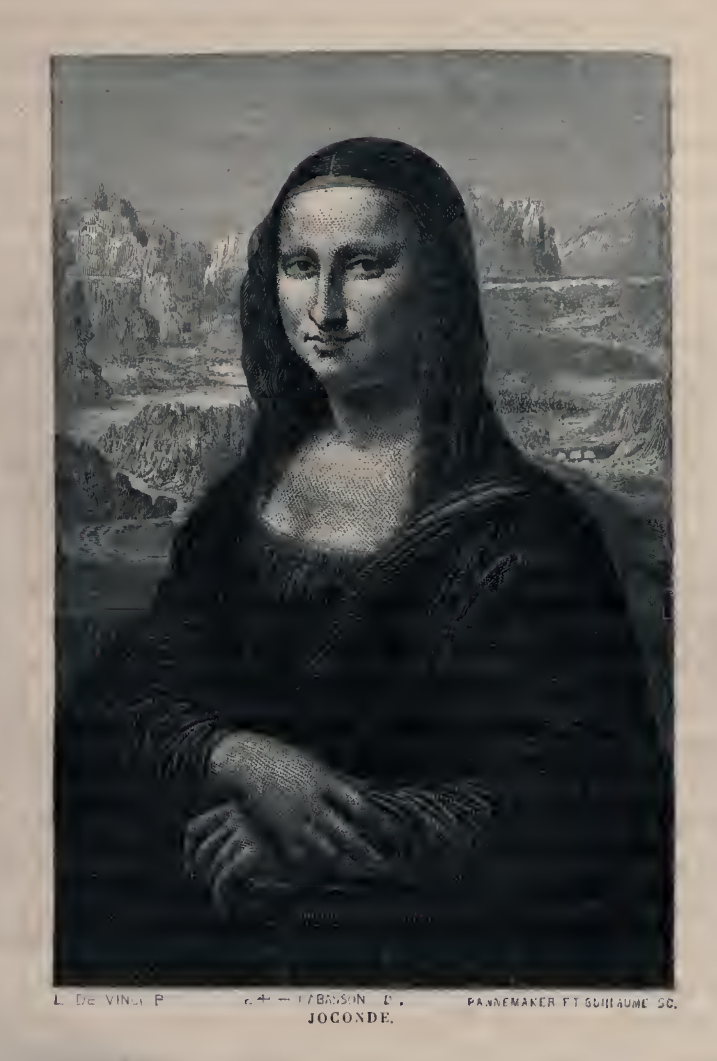
ce portrait est aujourd'hui chez le roi de France à Fontainebleau. Pour savoir jusqu'où l'art peut aller dans l'imitation de la nature, il faut voir cette tête dont les moindres détails sont rendus avec une exquise délicatesse. L'œil, brillant et humide, est cerné de ces teintes rougeâtres et légèrement plombées qui ne se peuvent rendre sans une extrême finesse de touche. Les cils sont exprimés avec un naturel surprenant, si bien qu'on les voit sortir de l'épiderme, plus épais ou plus rares *dove più folti, dove più radi,* selon les pores de la chair. Le nez, qui semble respirer par des narines tendres où transparaît le sang; la bouche, dont les contours se perdent dans l'incarnat du visage; le creux de la gorge, où l'on croit sentir les battements de l'artère, tout cela est si admirable que c'est à faire le désespoir des plus grands artistes. Pendant qu'il peignait cette belle Mona Lisa dont il craignait d'altérer la beauté, Léonard l'avait entourée de chanteurs, de musiciens et de bouffons, afin de l'entretenir dans une douce gaité et pour lui ôter cet air d'affaissement et d'ennui que donne toujours aux modèles une longue pose; aussi la figure de ce portrait a-t-elle conservé un sourire d'une légèreté, d'une grâce et d'une malice inexprimables. En somme, l'œuvre de Léonard est une merveille, une chose plus divine qu'humaine... » Ainsi parle Vasari, et de fait, en présence d'une peinture si admirable et tant admirée, on s'explique le temps qui fut consumé à la peindre, soit que l'artiste ait subi la fascination qu'il a si bien rendue et qu'il ait prolongé à plaisir les douceurs du tête-à-tête avec cette femme charmante, soit qu'il ait eu en effet de la peine à exprimer la sérénité fière et la provocation contenue de ce visage dont le sourire, à certains moments, paraît satanique et qui nous magnétise encore de ses longs et voluptueux regards. Il semble qu'après en avoir poursuivi le modelé jusqu'aux accents les plus délicats, jusqu'à des nuances imperceptibles, et l'avoir ainsi rapprochée de nous par une vérité palpitante, l'artiste ait voulu ensuite la reculer dans le mystère de sa demi-teinte, la tenir éloignée de nos yeux en l'enveloppant d'une gaze et la faire apparaître enfin comme un rêve au sein d'un chimérique paysage, sur un fond invraisemblable de petites montagnes bleues, rocheuses, pointues, taillées en cristaux et semblables à des stalactites retournés vers le ciel[1].

Ici se place un voyage que fit Léonard dans la Romagne et dont la trace s'est conservée en divers endroits de ses manuscrits. Les observations qu'il consigne brièvement sur son papier sont d'un artiste, d'un mécanicien, d'un architecte, d'un savant. Le 30 juillet 1502, il passe à Urbin, où il dessine un colombier, un escalier à plusieurs rampes et la citadelle. Le 1er août, il est à Pesaro, où il fait le croquis de diverses machines; le 8, à Rimini, il prend note de l'impression que lui cause la fontaine publique par le bruit harmonieux de ses eaux; le 11, il est à Césène et il y décrit la manière dont les habitants transportent le raisin. Le 6 septembre, il dessine le port de Cesenatico. Puis il touche à Imola, à Faenza, à Forli, et revenu par Bologne à Florence, il commence une autre excursion vers le midi, par Chiusi, Pérouse, Foligno. A Piombino, une chose le frappe, c'est le mouvement successif et cadencé des petites vagues de la mer qui viennent en se poussant expirer sur le rivage. Cette tournée de Vinci, il la faisait pour le compte de César Borgia, qui venait de le nommer *architetto et ingegnere generale,* architecte et ingénieur général des États dont il s'était emparé, la Romagne et le duché d'Urbin; mais les fonctions de Léonard ne furent pas de longue durée. A la mort de son père Alexandre VI, en 1503, César Borgia fut arrêté par ordre de Jules II, et ses forteresses n'eurent plus besoin d'ingénieur.

De retour à Florence, le peintre y trouva ses compatriotes occupés d'un grand projet, celui de décorer magnifiquement la salle du grand conseil. Il s'agissait pour lui, Léonard, d'y représenter, en concurrence avec Michel-Ange, les fastes de la République, notamment la bataille d'Anghiari, gagnée par elle en 1440 sur Nicolo Piccinino, général des Milanais. Le but des Florentins était de mettre aux prises les deux plus grands génies de Florence. Léonard, qui ne faisait rien à la légère, se prépara sérieusement à ce duel illustre. Son premier soin fut de se rendre compte à lui-même de l'événement dans un récit très-net et très-serré que l'on trouve au folio 73 du manuscrit atlantique. Il vit ensuite tout l'avantage que lui donnait, pour un

[1] Ce chef-d'œuvre, qui depuis plus de trois siècles paraissait intraduisible, a été enfin dignement traduit dans la belle estampe publiée naguère par mon maître, M. Calamatta.

sujet de bataille, la profonde et rare connaissance qu'il avait des chevaux, et il préluda, comme toujours, à sa composition par de nombreux dessins, dont quelques-uns à l'état de simples pensées, mais pleins de génie, ont été reproduits par Gerli [1]. C'est alors sans doute qu'il arrêta le dessin sublime qui représente un combat de chevaux montés par des écorchés. Songeant à la science prodigieuse du nu que possédait son rival, il voulut s'assurer de tous les mouvements avec une précision anatomique, sauf à revêtir ensuite



L. DE VINCI P. — PANNEMAKER ET GUILLAUME SC.

JOCONDE.

d'armures ou de costumes ces squelettes combattants, fuyants, furieux, renversés, désarçonnés [2]. L'anatomie du corps humain, Vinci la possédait aussi bien que Michel-Ange, et selon Vasari, il en avait composé un traité [3]. Il l'avait étudiée à Pavie avec un professeur génois, Marco-Antonio della Torre. Pendant que le savant professeur faisait la dissection des membres, l'artiste les dessinait au crayon rouge

[1] *Disegni di Leonardo da Vinci.* Tav. II, 25-28.

[2] C'est M. Thiers qui possède aujourd'hui ce dessin héroïque. Il existe d'autres études de chevaux faites, probablement pour le même objet, dans le cabinet de M. Emile Galichon.

[3] Da Lionardo abbiamo la notomia de' cavalli e *quella degli uomini* assai più perfetta, Page 28 de l'édition de Lemonnier, tome VII.

pour les repasser ensuite et les préciser à la plume, et il rédigeait, après la leçon, les observations de l'anatomiste, en écrivant de droite à gauche, comme on le voit dans les manuscrits incomplets que renferme le British-Museum.

Il était donc armé de toutes pièces pour cette bataille, lorsqu'il en dessina le carton. S'il peignit toute l'action ou seulement un épisode, il est impossible de le décider maintenant, bien que la seconde hypothèse soit la plus probable d'après les descriptions de Vasari et de Benvenuto Cellini. Ce qui nous reste aujourd'hui de cette composition fameuse, c'est un morceau, défiguré par les copistes, qui représente des cavaliers se disputant un drapeau. Qui croirait que l'auteur de la *Sainte Anne,* ce peintre si délicieux dans les harmonies du mode mineur, ait pu s'élever tout à coup à un dessin d'une telle bravoure, à un style si remué, si violent, si fier? Qui s'attendrait à voir le même artiste passer d'une image où respire une céleste douceur, à cette peinture remplie d'épouvante, où des chevaux et des cavaliers également ivres de fureur se battent à outrance, se mordent, se déchirent, s'écrasent en poussant des hennissements et des cris que semblent répéter encore les monstres ciselés sur les harnais et sur les cimiers?.. Mais comment savoir jusqu'où était allée cette maëstrie dont parle avec tant de feu Vasari, l'ami intime de Michel-Ange, *maestria incredibile*, puisque nous ne connaissons le carton de Léonard que par des traductions évidemment infidèles et peut-être tronquées? Aucun graveur, hélas! n'eut alors l'idée de conserver cette page éclatante qui manque aujourd'hui à l'histoire de la peinture italienne et à celle de Léonard. Son rival, sous ce rapport, fut plus heureux. Peu familier avec les formes du cheval, il s'était borné à peindre des figures nues, et son carton représentait le moment qui précéda la bataille, celui où les soldats florentins, surpris par le son de la trompette, comme ils se baignaient dans l'Arno, saisissent leurs vêtements et leurs armes. Ah! il était sublime aussi le dessin de Michel-Ange! Nus et beaux comme des dieux, ses soldats conservaient dans leur surprise une fierté olympienne, une grâce mâle, auguste et superbe. Et si le carton de Michel-Ange a finalement péri comme celui de Léonard, nous l'avons du moins en partie gravé par un artiste du temps et qui s'appelle Marc-Antoine; tandis que le carton des cavaliers n'est arrivé jusqu'à nous qu'à travers de malheureuses transformations; car la planche de Lucensi, bien que gravée en 1558, fut exécutée d'après une copie, l'original ayant déjà disparu. Quant à la belle estampe de Gérard Edelinck, où l'on ne voit que l'épisode du drapeau, il l'a gravée d'après la copie d'une copie très-librement dessinée par Rubens. Voilà comment la composition de Vinci a perdu son style; de florentine elle est devenue flamande. Le vin généreux de la Toscane s'est changé en cervoise. Sous le crayon de Rubens, le feu de l'action s'est conservé sans doute, mais les formes se sont engorgées, alourdies; l'animation des chevaux paraît uniquement bestiale. C'est une bataille où le tempérament, le sang et les viscères ont plus de part que l'âme et le courage.

Quand il eut arrêté son carton, c'est-à-dire sa grisaille, Léonard s'occupa de l'exécuter en couleurs dans la salle du Conseil. Son intention étant de peindre à l'huile, il dut donner une préparation à la muraille. La mixture qu'il composa tout exprès était faite avec de la poix-résine, du plâtre, de l'huile de lin et de la céruse. Il imagina aussi, en sa qualité de mécanicien, un échafaud qu'on pouvait élever en le serrant et abaisser en l'étendant[1]. Mais la préparation ne réussit point, et voyant que la peinture se gâtait, Léonard abandonna sa besogne; et comme le gonfalonier Pietro Soderini, qui lui avait assigné des appointements mensuels, paraissait murmurer de ce qu'il appelait sottement une indélicatesse, Léonard, indigné, ramassa, avec l'aide de ses amis, une somme égale à tous les appointements qu'il avait reçus, et il courut les rapporter à Soderini, qui, tout honteux, il faut le dire, s'empressa de les refuser, *ma Pietro non li volle accettare*[2].

[1] Che stringendolo s'alzava, ed allargandolo s'abbassava. Vasari.

[2] Soderini se plaint de ces malentendus dans une lettre datée du 9 octobre 1506, publiée par Gaye dans le *Carteggio inedito d'artisti*, très-précieux recueil des documents qu'il a trouvés en dépouillant les archives municipales de Florence. Il faut croire que Léonard avait poussé sa peinture assez avant, puisqu'il y avait travaillé pendant les deux années 1504 et 1505. Mais déjà en 1513 on dut prendre des mesures pour la conservation de son ouvrage, comme le prouve l'article suivant des comptes relevés et publiés par le même auteur : *A Francesco di Chapello, legnaiuólo, lire* 8.12, *per braccia* 43 *d'asse... per armare intorno le*

Les cartons de Vinci et de Michel-Ange furent pendant plusieurs années, c'est-à-dire tant qu'ils existèrent, les modèles que durent étudier respectueusement tous ceux qui prétendaient à l'art de peindre. Raphaël était accouru de Sienne, où il venait de décorer la sacristie du Dôme avec Pinturicchio, pour voir ces cartons merveilleux dont lui seul pouvait espérer, non pas de surpasser, mais d'égaler la grandeur. Tout prouve qu'il connut Léonard, qu'il l'admira profondément, et qu'un instant même il l'imita[1]. Mais la sympathie de cet homme aimable ne fut qu'un dédommagement aux dégoûts que Léonard éprouva d'un autre côté, et comme ingénieur et comme artiste. Si l'on donna la préférence à Michel-Ange, rien ne le



LE CARTON.

dit, et qui aurait osé prononcer un jugement entre deux génies de cette trempe? Vasari parle vaguement d'une sorte de haine qu'aurait engendrée, entre Vinci et Michel-Ange, leur rivalité, surexcitée sans doute par leurs partisans respectifs, et rien n'est plus vraisemblable, au moins de la part de Michel-Ange, caractère personnel et ombrageux. Ce qui dut aiguiser cette rivalité, c'est qu'ils se rencontrèrent aussi sur le terrain de la sculpture. On voit encore, à la porte septentrionale de Saint-Jean, à Florence, trois statues de bronze

figure dipinte nella sala grande della guardia, di mano di Lionardo da Vinci, per difenderle che le non sieno guaste : à François Chapello, menuisier, 8 liv. 12 pour 43 brasses de planches ayant servi à l'armature qu'il a faite pour protéger contre la dégradation les peintures de Léonard dans la grande salle de la garde.

[1] Notamment dans le tableau qui est à la galerie du Belvédère, à Vienne, et que cite M. Rio comme un exemple de cette imitation.

dont Vinci avait fourni les modèles à l'excellent statuaire et fondeur Francesco Rustici, et qui sont « les plus beaux morceaux de sculpture et de bronze qu'on ait encore vus dans les temps modernes », dit Vasari..... Ici la vie de Léonard, écrite par l'illustre biographe, présente une lacune considérable; mais les recherches d'Amoretti, le *Carteggio* de Gaye et les manuscrits du peintre ont permis de la combler.

Le roi de France Louis XII ayant fait, en 1507, la conquête de Gênes, voulut entrer à Milan en triomphateur. En ce moment, Léonard s'y trouvait justement avec son fidèle Salaï, et une note de lui dans le volume atlantique nous apprend ce détail intime et charmant, que le maître, ne possédant que trente écus ce jour-là (le 15 octobre 1507), en prêta treize à Salaï pour compléter le trousseau de sa sœur, de sorte qu'il ne lui en resta que dix-sept. On sait aujourd'hui, par les documents si précieux du *Carteggio*, que Louis XII avait fait écrire à la seigneurie de Florence, par l'ambassadeur Pandolfini, pour demander impérieusement qu'on lui cédât le peintre florentin, dont les ouvrages l'avaient enchanté, et qu'il fût permis à Léonard d'attendre à Milan l'arrivée du roi. Ce qui avait ramené l'artiste dans le Milanais, c'était le besoin qu'on avait de lui pour achever de rendre navigable le canal de la Martezana. Un de ses manuscrits, coté X *b* et commencé en 1508, contient, à la page 76, un chapitre intitulé : *Del canale della Martegana*, où il expose les moyens de réparer le dommage qu'éprouvera le Lodigiano, si l'on sacrifie sans remède à la navigation l'eau nécessaire à l'irrigation des prairies. D'autre part, le volume atlantique assigne la date du 3 mars 1509 au très-joli dessin qu'on y voit de l'appareil de décharge, *scaricatoio*, qui existe encore à San-Cristoforo de Milan. Mais à la fin de l'année 1509, Louis XII ayant remporté la victoire d'Agnadel sur les Vénitiens, voulut faire une nouvelle entrée à Milan et y jouir d'un nouveau triomphe. A la façon dont l'historien Arluno raconte cette fête et parle des *pitture mollissime* (c'est-à-dire des peintures douces, fondues, pleines de morbidesse) qui décoraient le triomphe, on doit croire qu'il fait allusion à Léonard et à ses élèves, d'autant que ces mots *pitture mollissime* sont employés dans une autre circonstance par le même écrivain pour caractériser la manière du Vinci. Voulant récompenser en lui l'artiste et l'ingénieur tout ensemble, Louis XII lui donna le brevet de premier peintre, avec une pension[1], et il lui fit donation de douze pouces d'eau à prendre dans le grand canal, près de San-Cristoforo; mais plusieurs années se passèrent avant qu'il fût mis en possession de cette eau.

Cependant les Français, battus à Novarre en 1513, abandonnèrent la Lombardie, où, suivant l'expression d'un historien du temps, tout n'était que confusion, vengeance et misère, *confusione, vendetta et indigenza.* Maximilien, fils de Louis le More, était rentré pour un instant dans son duché grâce aux mêmes Suisses qui avaient trahi son père. Quant à Léonard, n'ayant plus aucune perspective de travail ou de gloire dans un pays constamment bouleversé par la guerre, il partit de Milan le 24 septembre 1514 — c'est lui qui parle — avec François Melzi, Salaï, Lorenzo et Fanfoia[2]. Cette caravane illustre se dirigeait vers Rome où Léon X avait été récemment élevé au pontificat; ils s'arrêtèrent à Florence. Julien de Médicis, frère du nouveau pape, se rendant aussi à Rome, amena Léonard avec lui, et dès leur arrivée, il le présenta à Léon X qui s'empressa de commander un tableau à un si fameux peintre. L'artiste qui n'était jamais pressé, se mit à distiller des herbes pour en composer un vernis, ce qu'apprenant, le pape s'écria : « Voilà un homme duquel assurément nous ne tirerons jamais rien, puisqu'il commence précisément par où on doit finir. » Ce propos du pape fut répété à Vinci et le découragea. Son séjour à Rome fut de courte durée. Il n'y peignit que deux tableaux, l'un représentant une Madone avec son fils, l'autre un petit enfant plein de grâce, tous les deux destinés à Balthasar Turini da Pescia, dataire de Léon X. Quant à la fresque charmante et encore visible au cloître de Saint-Onufre, fresque peinte dans le vieux style des tableaux votifs du

[1] Cela résulte d'une lettre écrite de Florence par Léonard, en 1511, au maréchal de Chaumont. On y lit « J'aimerais savoir si la pension que m'ont value mes travaux pour le roi très-chrétien va courir ou non, *se la mia provisione e per correre o per no.*

[2] Quel était ce Lorenzo qui revient plusieurs fois dans les manuscrits de Léonard? peut-être Lorenzo Lotto, de Bergame, qui fut en effet un de ses bons élèves.

quinzième siècle, il paraît qu'elle avait été exécutée vers 1505, dans un premier voyage que Léonard fit à Rome, et dont on a retrouvé la trace[1].

Chose étrange! Léonard quitter Rome pour laisser la place à Raphaël et à Michel-Ange, comme si



SAINT JEAN (Musée du Louvre).

l'Italie n'eût pas été assez grande pour contenir ces trois hommes de génie! Heureusement qu'un prince ami des arts, François Ier, venait de monter sur le trône de France. Sa première pensée fut de reconquérir le Milanais. Il passe les Alpes, rencontre les Suisses à Marignan, les met en déroute, et il entre à Milan,

[1] Voir le *Carteggio inedito*, au vol. II, p. 89.

victorieux. Cette fois encore le peintre du roi de France se trouve dans cette ville et c'est lui qui va diriger les fêtes de la réception. Léonard invente alors une figure de lion qui, se mouvant par un mécanisme intérieur, fait le tour de la salle, vient s'arrêter devant le roi et lui ouvre sa poitrine, d'où sortent des bouquets de lis[1]. François I[er] visite les curiosités de Milan; on lui montre la *Cène :* il en est ravi au point qu'il veut faire scier la muraille et l'emporter en France. Mais à défaut de la peinture qu'il ne peut emporter, il emmène avec lui le peintre. Appelé à Bologne par Léon X, qui lui demande une entrevue, il y est suivi de Léonard, lequel fait en passant le portrait du sieur Artus, premier chambellan du roi. Vers la fin de janvier 1516, François I[er] repasse les Alpes ayant avec lui *Monsieur Lyonard,* son peintre. On ne pouvait choisir un homme plus propre à élever au grand art l'école française. Lui seul pouvait l'éclairer, la rehausser tout en la laissant dans cette voie naïve et franche où elle marchait si bien depuis deux siècles, à égale distance d'un naturalisme grossier et d'un idéalisme prétentieux. Malheureusement Léonard ne fit pas dans notre pays ce qu'on devait attendre d'un génie tel que le sien. Fatigué déjà, un peu désabusé de la gloire, malade et vieilli, il ne travailla guère qu'au projet d'un canal qui devait passer par Romorantin. Il avait porté avec lui un carton de *Sainte Anne* dont François I[er] voulait avoir la peinture, et il est très-probable qu'il le peignit, non seulement parce que le ravissant tableau du Louvre n'a pu sortir d'une autre main que la sienne, mais encore parce que, d'après les expressions de Vasari, il se fit seulement longtemps prier, selon sa coutume, *la tenne gran tempo in parole, secondo il suo costume,* ce qui ne veut pas dire qu'il n'ait pas à la fin cédé aux instances du roi.

La résidence qu'on avait donnée à Léonard avec une pension de sept cents écus, était le château de Cloux, près d'Amboise. Il y vécut deux ans et plus, en compagnie de Salaï et de Francesco Melzi, qui ne l'avaient pas quitté. Un an avant sa mort, le 18 avril 1618, il fit son testament par lequel il léguait à Melzi ses livres, instruments et peintures. Il partageait entre ses deux serviteurs, Salaï et Battista de Villanis, un jardin qu'il possédait à Milan, hors des murs; il laissait à Villanis les douze pouces d'eau que lui avait concédés Louis XII. Il donnait à ses frères quatre cents écus au soleil (*del sole*) qu'il avait placés chez le camerlingue de Santa-Maria-Novella, à Florence, plus les intérêts qu'aurait produits cette somme. Il voulait enfin que son convoi fût suivi par soixante pauvres portant des torches, et il exprimait le désir d'être inhumé à Amboise, dans l'église Saint-Florentin. Il mourut le 2 mai 1619.

Vasari raconte avec des circonstances très-précises que Léonard expira dans les bras de François I[er]; mais le fait ne paraît pas exactement raconté. Nul doute pour nous que le roi n'ait visité un si grand homme durant sa longue maladie. Les détails que donne Vasari ne sont pas de ceux qu'on invente. Ce qui paraît certain, c'est que François I[er] était à Saint-Germain-en-Laye le jour où Léonard mourut. Si le roi l'eût assisté à ses derniers moments, un fait aussi notable n'aurait certainement pas été passé sous silence par François Melzi dans la lettre qu'il écrivit aux Vinci pour leur annoncer la mort de leur frère. D'autre part, Lomazzo, si attentif à ce qui pouvait ajouter du lustre au nom de son maître, dit expressément que le roi, en apprenant par Melzi la mort de Léonard, en versa des larmes. Mais le récit de Vasari n'en reste pas moins comme un témoignage des sentiments du roi, et la démarche qu'on lui attribue honore déjà sa mémoire.

Oui, Léonard de Vinci, à tout prendre, est le plus grand artiste des temps modernes et, peut-être, le plus grand homme de l'Italie. Son génie, le plus complexe et le plus divers qui ait jamais paru parmi les hommes, est à la fois brillant et mystérieux. Le mélange des qualités les plus opposées fait de lui un être qui échappe à l'analyse, en le présentant sous un jour constamment nouveau. « La musique, la science militaire, la mécanique, l'hydraulique, l'astronomie, la géométrie, la physique, l'histoire naturelle, l'anatomie furent perfectionnées par lui; et si tous ses manuscrits existaient encore, dit M. Libri, ils formeraient l'encyclopédie la plus originale, la plus vaste qu'ait jamais créée l'intelligence humaine[2]. »

1 Lomazzo, *Trattato della Pittura*, lib. II, cap. I.

2 Libri, *Histoire des Sciences mathématiques en Italie*, tome III, page 41.

Léonard savait descendre dans les profondeurs les plus intimes de l'analyse, pour s'élever ensuite aux lumières de la synthèse. Les dextérités du praticien le plus délicat lui étaient aussi familières que les plus hautes spéculations de la théorie. Il aimait la nature avec passion et il n'en était pas moins un idéaliste raffiné. Par un privilége inouï, son originalité ne l'empêcha point d'être naturel, et sa délicatesse ne l'empêcha pas non plus d'être impétueux et mâle. Artiste prodigieux, il a précédé tous les grands maîtres, et aucun d'eux ne l'a dépassé. Il semble avoir contenu en lui la fierté de Michel-Ange et la grâce de



LÉONARD DE VINCI, D'APRÈS LUI-MÊME (Collection du roi d'Italie).

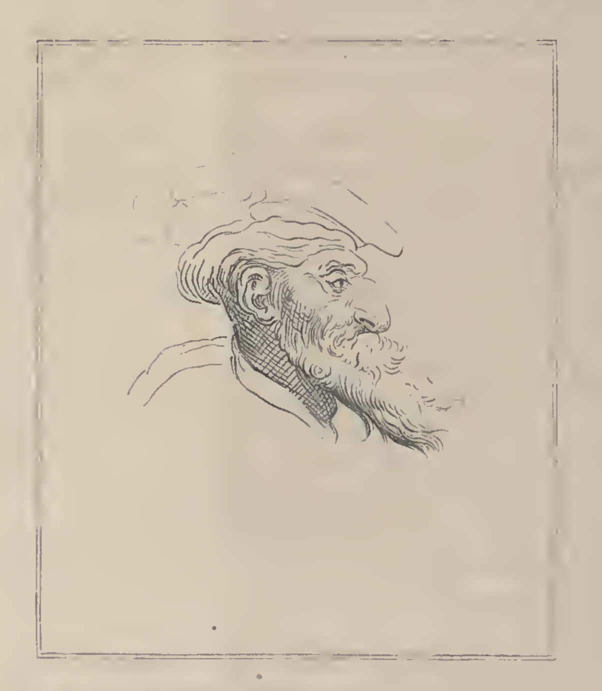
Raphaël, qu'il a tempérées d'avance l'une par l'autre en y fondant la douceur du Corrége. Avant tous les autres, il a su imprimer un caractère typique à la réalité vivante, élever l'individu à la dignité de l'espèce, parcourir enfin d'un pas ferme et sûr cet intervalle effrayant et qu'on ne peut mesurer, entre le difforme et le sublime, entre la caricature d'un monstre et la majesté d'un Dieu. En cette organisation supérieure, l'esprit moderne se mariait à l'idéal grec; et comme si rien ne devait manquer à l'universalité de ses aptitudes et de ses pensées, il y avait encore en lui quelque chose des grands esprits du moyen-âge, et je ne sais quelle teinte de poésie, moitié italienne, moitié allemande, semblable à celle qui voilait les conceptions de Dante et qui colorait parfois l'imagination obscure d'Albert Durer.

Le génie de l'art antique était un génie calme et clair. Les figures que des Phidias taillaient dans le marbre ou sur la frise des temples, étaient faites pour le grand jour; elles se modelaient en pleine lumière.

Aucun trouble n'avait obscurci ces âmes sereines qui semblent n'avoir pas connu l'ombre. Mais, après les longues tristesses du christianisme, l'humanité devait se réveiller un jour avec des sentiments inconnus à l'antiquité, la mélancolie, la tendresse, l'inquiétude, toutes les ombres du cœur. Lorsque la Grèce ressuscita en Italie, lorsque Athènes s'appela Florence, la lumière antique reparut, mais à travers les voiles du sombre moyen-âge. C'est ainsi que le premier des grands génies modernes apporta dans les arts une lueur nouvelle, ce clair-obscur par lequel nous pouvons exprimer aujourd'hui les profondeurs de la réalité comme celles de la rêverie, tous les reliefs du corps et toutes les émotions de l'âme.

CHARLES BLANC

RECHERCHES ET INDICATIONS



Nous empruntons à l'édition de Vasari, publiée à Florence par Lemonnier, le tableau chronologique suivant de la vie et des ouvrages de Léonard. Ce tableau est dressé au moyen des documents authentiques fournis par Amoretti, Gaye et autres auteurs, et des manuscrits de Léonard lui-même.

1452. Naissance de Léonard de Vinci, d'après les archives locales. Sa mère se nommait Caterina Cattabriga ou Accattabriga.

1472. Léonard est inscrit au folio 91, dans le Livre rouge des débiteurs et créanciers de la compagnie des Peintres, *Libro rosso*, qui se conserve dans les vieilles archives de l'Académie des Beaux-Arts.

1483. Jusqu'à cette année, Léonard de Vinci demeure dans sa patrie. Il peint la *Rondache*, la *Méduse*; le *Neptune*, pour Antonio Segni; le carton d'*Adam et Ève.*

1483? Léonard va chercher fortune auprès de Louis Sforza, dit Louis le More, régent du duché de Milan.

1483-1489. Il fait le portrait de Cecilia Gallerani et de Lucrezia Crivelli, maîtresses de Louis le More.

Cecilia fut mariée au comte Lodovico Pergamino; son portrait se voyait au siècle dernier chez le marquis Bonesana.

Un autre portrait de Cecilia fait plus tard par le peintre se trouvait chez les Pallavicini di San-Calocero.

1489? Il transporte au moyen d'un système ingénieux de cordes la relique de saint Clou sous la dernière arcade du Dôme, de Milan.

1489. Il dirige les fêtes et spectacles donnés pour les noces de Jean Galeas avec Isabelle d'Aragon.

1490. Il est l'ordonnateur des fêtes et cérémonies du mariage de Louis le More avec Béatrix d'Este.

1490? Il fonde l'Académie de Milan. — Les éditeurs de Florence n'ont donné aucune date et c'est par conjecture que nous proposons celle-ci, parce qu'elle coïncide avec le commencement du traité *de la Lumière*, qui est un livre d'enseignement.

1490, 3 avril. Il commence son traité *de la Lumière et de l'Ombre* et recommence le modèle d'une statue équestre de François Sforza.

1490-1492. Il est employé par la fabrique du Dôme de Milan.

1491. Il ordonne les fêtes du tournois offert au duc par Galeas Sanseverino.

1492. Il fait des études pour rendre navigable le canal de la Martesana, de Trezza à Milan.

— Il est occupé à diriger les embellissements du château habité par Louis le More, et lui-même il y fait des peintures.

— Il construit une salle de bain dans le parc du château pour la duchesse Béatrix d'Este.

— Il peint le tableau de sainteté, — où l'on voit la Vierge et l'Enfant, saint Jean et saint Michel, — qui est à Parme dans le palais San-Vitale.

1493. Il travaille au modèle de la statue équestre de François Sforza. Le modèle, fini en cette année, est exposé sous un arc de triomphe dans la place du château, à l'occasion du mariage de Bianca-Maria Sforza, nièce de Louis le More, avec l'empereur Maximilien.

1495. Il fait le portrait de Louis le More, de sa femme et de ses enfants dans le Calvaire peint à fresque, par Montorfani, dans le réfectoire du couvent des Grâces, à Milan.

1496. Il dessine les figures, au nombre de soixante, du traité de la *Divina proporzione*, composé par le frère Luca Paciolo, probablement en collaboration avec Léonard, et publié en l'année 1509.

1496? Tableau de la *Nativité*, envoyé en présent par Louis le More à l'empereur Maximilien.

1496. Il travaille à la grande peinture de la *Cène*, dans le réfectoire du couvent des Grâces.

1498. Il est au nombre des poëtes et des beaux esprits qui fréquentent la cour de Louis le More. Ayant achevé la peinture de la *Cène*, il compose un ouvrage sur le mouvement local, sur la percussion et la pesanteur, ayant déjà (selon Paciolo) mis à fin son livre *de la Peinture* et des mouvements du corps humain.

1499. Il reçoit en don de Louis le More seize perches d'une

vigne que ce prince venait d'acheter aux moines de San-Vittore, près la porte Vercellina.

1499-1500. Louis le More étant conduit prisonnier en France, Léonard de Vinci part pour Florence, accompagné de son ami Luca Paciolo.

1500? Le modèle de la statue équestre de Sforza, modèle auquel l'artiste avait travaillé seize ans, est pris pour cible et mis en pièces par les arbalétriers gascons, lors de l'entrée des Français à Milan.

1500? De retour à Florence, il fait les portraits de Madonna Lisa del Giocondo et de Ginevra di Amerigo Benci.

— Il étudie le projet de rendre l'Arno navigable de Florence à Pise.

1502. César Borgia, duc de Valentinois, nomme Léonard architecte et ingénieur général de ses châteaux et forteresses dans la Romagne.

1502, 10 juillet. Il est à Urbin, où il dessine un colombier, un escalier et la forteresse.

— Le 1er août, il est à Pesaro ;

— Le 8 août, à Rimini ;

— Le 11, à Cesena ;

— Le 6 septembre, à Cesenatico, où il dessine le port.

— Il quitte l'Émilie pour retourner à Florence, et de là il fait un nouveau voyage dans la partie méridionale de la Toscane.

1503, 23 janvier. Il est appelé avec les artistes les plus distingués de Florence à dire son avis sur le lieu le plus convenable au placement de la statue de David, par Michel-Ange.

1503, 23 juillet. Il est aux environs de Pise, occupé à un projet de détourner le cours de l'Arno.

1503-1504. Il est inscrit sur le Livre rouge des débiteurs et créanciers de la compagnie des Peintres, livre cité plus haut.

1504. Mort de ser Piero da Vinci, père de Léonard.

1504-1505. Léonard fait le carton de la *Bataille d'Anghiari*, en concurrence avec Michel-Ange.

1505. Il fait à Florence les modèles de trois statues à placer sur la porte septentrionale de l'église de San-Giovanni, lesquelles statues furent jetées en bronze par Francesco Rustici.

1507. Mort de ser Francesco da Vinci, son oncle. Léonard commence deux tableaux de Madones, et conduit ces tableaux assez loin.

1507. Léonard est de retour à Milan, où il s'occupe de travaux hydrauliques. Mais au mois d'août de cette même année, il revient à Florence avec le titre de peintre du roi de France.

1508. Il écrit un morceau intitulé : *Du Canal de la Martesana.*

1509. Il achève le port de débarquement (*scaricatoio*) des navires de San-Cristoforo de Milan.

— Il est, selon toute apparence, chargé d'ordonner les fêtes pour l'entrée à Milan du roi Louis XII, et c'est probablement alors qu'il fait le portrait de Jean-Jacques Trivulze, cité par Lomazzo dans son *Trattato della Pittura.*

1511. Il est à Florence occupé d'un procès entre lui et ses frères pour l'héritage de leur oncle ser Francesco da Vinci.

1512. Il retourne à Milan.

1514, 24 septembre. Il part de Milan pour Rome avec Giovanni (Beltraffio?), Francesco Melzi, Lorenzo (Lotto?) et il Fanfoia.

1514. Il est amené de Florence à Rome par Jean de Médicis, frère de Léon X, pour assister à l'exaltation du pape. Il peint à Rome deux petits tableaux pour Baldassare Turini da Pescia, dataire de Léon X. Un de ces tableaux est mentionné dans le catalogue de la Galerie de Dusseldorf.

1515. A cette année se rapporte, suivant Amoretti, la figure de lion que Léonard inventa, figure qui marcha devant le roi de France, François Ier, et, s'arrêtant devant lui, ouvrit sa poitrine et la montra toute pleine de fleurs de lis.

1516. Sur la fin de janvier, il est emmené en France par François Ier en qualité de peintre du roi, aux appointements de 700 écus par an.

1518, 18 avril. Il fait son testament au château de Cloux, près d'Amboise.

1519, 2 mai. Mort de Léonard de Vinci.

CATALOGUE DES PEINTURES DE LÉONARD DE VINCI

Dresser un catalogue complet des ouvrages qui ont été faits par Léonard de Vinci ou qui lui ont été attribués, serait une besogne bien longue, bien difficile et sujette à erreur. M. Rigollot a d'ailleurs dressé avec beaucoup de soin ce catalogue, et son livre nous sera naturellement fort utile. Nous suivrons aussi les habiles commentateurs de l'édition de Florence, et nous rangerons par galeries les ouvrages authentiques de Léonard.

Paris, au Musée du Louvre. — *Saint Jean-Baptiste*, figure à mi-corps. Il tient une croix d'une main et de l'autre il montre le ciel. Il est vêtu d'une peau d'agneau qui laisse à découvert la partie supérieure de son corps.

Ce tableau, gravé par Boulanger, avait été offert par Louis XIII à Charles Ier. Après la mort de ce dernier, le banquier Jabach racheta le tableau au prix de 140 livres sterling, le rapporta en France et le céda à Louis XIV.

Il en existe une copie à l'Ambrosienne de Milan.

La Vierge, l'enfant Jésus et sainte Anne. La Vierge, assise sur les genoux de sainte Anne, se penche pour soutenir l'enfant Jésus, qui caresse un agneau.

M. Delécluze et M. Rosini pensent que ce tableau est l'ouvrage d'un élève de Léonard ; mais cette opinion n'a pu prévaloir, et pour notre compte, il nous est impossible de la partager. Ce tableau, dit la *Notice* du Louvre, fut apporté par le cardinal de Richelieu en 1629, à son retour du siége de Casal.

Il existe un carton de ce tableau dans la maison de Plattenberg en Westphalie. On en connaît beaucoup de copies : l'une, qui a été dans la galerie Leuchtenberg, à Munich ; l'autre, qui est à Florence et qu'on attribue à André Salaïno, et une autre qui est au musée Brera et qui offre quelques différences, notamment dans le fond, qui représente un mur. Gravé par Laugier et par Cantini de Florence.

La Vierge, l'Enfant, saint Jean et un ange. L'enfant Jésus, soutenu par un ange, donne la bénédiction au petit saint Jean, que lui présente la Vierge. On voit dans le fond un paysage et une grotte, qui a fait donner à ce tableau le nom de *Vierge aux rochers.* Ce tableau a été gravé par Boucher Desnoyers. Il en existe plusieurs répétitions, entre autres une au musée de Nantes. Il avait appartenu, selon Gault de Saint-Germain, au marquis de Sourdis. Léonard de Vinci avait exécuté une peinture semblable pour l'église des Franciscains de Milan : celle-ci fut vendue en 1796 au peintre Hamilton moyennant 30 ducats ; on la voit aujourd'hui dans la collection du duc de Suffolk.

Portrait de Mona Lisa, connu sous le nom de *la Joconde.* Elle est vue de face et assise dans un fauteuil, ses deux mains croisées l'une sur l'autre. Le fond représente un paysage rocailleux.

Ce tableau a été gravé par Fauchery, et tout récemment par Calamatta. Il fut acheté par François Ier au prix de 4,000 écus d'or, selon M. Rigollot, 12,000 livres selon le témoignage du père Dan, dans le *Trésor des merveilles de Fontainebleau.*

Il existe plusieurs copies de *la Joconde* en Angleterre, en Russie et en Espagne. Celle qui est au musée de Madrid, où nous l'avons vue tout récemment (octobre 1862), nous a paru très-faible.

Portrait de femme. Elle est vue de trois quarts, les cheveux lisses, le front ceint d'une ganse noire retenue par un diamant; elle est vêtue d'une robe rouge à broderies.

Ce portrait a été gravé sous le nom de *la belle Féronnière*, maîtresse de François Ier; mais il est certain qu'il ne représente pas cette personne, et l'on présume que c'est le portrait de Lucrezia Crivelli, maîtresse de Louis le More.

Bacchus. Il est en pied, couronné de pampres, assis sur une pierre et appuyé sur un thyrse. On croit que cette figure était primitivement un *Saint Jean-Baptiste au désert*, peut-être celui dont parle le père Dan. Une répétition de ce tableau, mais qui représente bien cette fois un *Saint Jean-Baptiste* (sans pampres ni raisins), se voit à Milan dans l'église Saint-Eustorge.

Cette peinture nous paraît être en partie de la main du maître, mais elle a été évidemment retouchée, et c'est une main étrangère qui en a fait un *Bacchus.*

Le Musée du Louvre renferme encore une des nombreuses copies que l'on a faites d'après la *Cène* de Léonard : elle est d'un tiers moins grande que l'original; et M. Villot, dans sa Notice, l'attribue à Marco d'Oggione : elle avait été commandée, dit-il, pour la chapelle du château d'Écouen, par le connétable de Montmorency, et elle reproduit scrupuleusement dans tous ses détails la composition originale.

Florence. — Galerie des Offices. *L'Adoration des Mages.* Ce tableau, qui fut composé, selon Vasari, pour Amerigo Benci, est seulement ébauché au bitume sur bois. On y compte plus de trente figures. Il est gravé au trait dans l'*Histoire de la Peinture italienne* par Rosini.

Portrait de jeune homme. Bottari a cru y reconnaître mal à propos le portrait de Raphaël; on le regarde comme une œuvre de la jeunesse du peintre.

Portrait de Léonard. Il s'est représenté de profil, à l'âge d'environ soixante ans. C'est une merveille que ce portrait, dit avec raison M. Rigollot, et il fait pâlir tout ce qui l'entoure. Il a été gravé par Raphaël Morghen, par Campiglia et autres.

Tête de Méduse. Sa chevelure est formée de couleuvres vertes, et la tête est d'une pâleur cadavéreuse. Ce morceau passe pour être celui dont Vasari a parlé, et qui, de son temps, appartenait au duc Cosme de Médicis. Il a été contesté par M. de Rumohr, dont l'opinion a de l'autorité.

A l'Ambrosienne, on voit un portrait peint de Beatrix d'Este, femme de Louis le More.

A Vaprio, en Toscane, — c'était la maison de campagne de Melzi, — on voit encore une madone colossale dont la tête a six palmes de haut; celle de l'enfant Jésus en a quatre. Cette madone est peinte à fresque, mais on n'en voit que la partie supérieure.

Milan. — Au couvent des Grâces, la *Cène*, dont nous avons parlé et qui est aux trois quarts détruite, après avoir été retouchée à plusieurs reprises.

A Saint-Eustorge, un *Saint Jean-Baptiste*, qui est une répétition ou une copie de celui qui, au Louvre, a été changé en *Bacchus.*

Au palais Litta, une *Vierge allaitant l'Enfant.* Ce tableau a été contesté; mais il n'en est pas moins d'une beauté rare.

Rome. — Au couvent de Saint-Onufre. Une *Madone* peinte à fresque. Elle tient l'Enfant sur son sein et regarde un donateur agenouillé, vu de profil.

Cette *Madone*, peinte en 1514, a été gravée dans l'ouvrage de Seroux d'Agincourt, et dans un journal d'art imprimé à Rome sous le titre l'*Ape italiana.*

A la galerie Sciarra, *la Vanité et la Modestie*, demi-figures de grandeur naturelle, peintes sur bois.

Galerie Aldobrandini. *Le Christ disputant avec les docteurs*, composition de cinq demi-figures de grandeur naturelle, sur bois. Ce tableau et le précédent sont gravés dans le grand ouvrage de Seroux d'Agincourt.

Vienne. — A la galerie du Belvédère il y a trois *Hérodiades* cataloguées depuis longtemps sous le nom de Léonard; une seule, celle qui offre une figure en pied, est un ouvrage capital; celui-là même, cependant, est attribué à Cesare da Sesto.

M. Collot possédait à Paris, dans son hôtel du quai d'Orsay, une répétition du tableau de Vienne.

Dresde. — Galerie royale. *Portrait d'homme.* Il est richement vêtu et recouvert d'une ample pelisse. Il porte une grande barbe et un béret orné de pierreries; sa main droite est gantée. Quelques-uns pensent que ce portrait pourrait bien être de Holbein, et représenter le joaillier de Henri VIII, Morett; mais les éditeurs du grand ouvrage lithographique *la Galerie de Dresde* estiment avoir de bonnes raisons pour voir dans ce portrait celui de Louis le More, et dans ce cas il faudrait en revenir à l'opinion de ceux qui le donnent à Léonard. Nous devons dire cependant que Hollar a gravé un semblable portrait en 1647 avec indication du nom de Morett, et comme appartenant à la collection d'Arundel.

Munich. — Galerie royale. Une *Sainte Cécile*, figure jusqu'aux genoux, sur bois. — Une *Madone* qui tient dans son bras droit l'enfant Jésus étendu sur le côté sous son manteau, avec une croix à la main. Figures demi-nature. Le fond représente une grotte.

Saint-Pétersbourg. — On voit à la Galerie de l'Ermitage une *Sainte Famille* fort douteuse, suivant M. Viardot, fort belle suivant d'autres; mais Stendhal, qui en fait un grand éloge, avoue lui-même que l'exécution manque *d'aménité*, ce qui ressemble bien peu à Léonard.

Saint Sébastien. Ce tableau, qui, malgré quelques retouches, est encore de la plus grande beauté, a été acheté pour l'empereur de Russie à M. Moreau, marchand de tableaux à Paris, au prix de 60,000 francs. Nous avons exposé dans la *Gazette des beaux-arts* les nombreuses raisons qui nous font croire à son authenticité. Cependant, pour ne rien trancher, nous l'avons fait graver dans ce recueil, en mettant au titre de la gravure un point d'interrogation. Quoi qu'il en soit, c'est un morceau tout à fait admirable.

Londres. — A l'Académie des Beaux-Arts. *Carton pour la Sainte Anne.* C'est celui dont Vasari a raconté l'histoire en détail, et qui fut composé pour les Jésuites de Florence. Il se distingue de la *Sainte Anne* du Louvre en ce que l'enfant Jésus, tenu dans les bras de sa mère, caresse saint Jean au lieu de caresser un agneau. Le carton est exécuté aux crayons noir et blanc, terminé avec beaucoup de soin et bien conservé. Lomazzo dit dans son *Traité de Peinture* que le carton de Léonard pour la *Sainte Anne*, rapporté de France en Italie, se trouvait à Milan chez Aurelio Luini, fils de Bernardino Luini. Mais il paraît que l'ouvrage dont parle Lomazzo n'est pas le même que celui qui est à l'Académie de Londres. Celui-ci a été gravé par Auker Smith.

Chez lord Monsohn, une *Vierge au bas-relief.* C'est celle que M. Forster a gravée et qui est reproduite dans cette biographie. Elle appartenait à un célèbre marchand de tableaux, M. Woodburn. Ce tableau n'est pas accepté sans conteste comme une œuvre de Léonard. M. Passavant le considère comme une œuvre admirable et originale. Cesare da Sesto a reproduit le groupe principal dans une *Sainte famille* qui est dans la galerie du duc Melzi, à Milan.

Chez lord Ward, une femme nue couchée ayant auprès

d'elle un chien griffon. Ce tableau faisait partie de la galerie d'Orléans. A la vente du roi Louis-Philippe, il fut catalogué, selon les anciens inventaires de la famille d'Orléans, sous le nom de Léonard; mais le grand-père de Louis-Philippe, dans l'excès de sa dévotion, avait fait couvrir les nudités du tableau, qui était transformé au point d'être méconnaissable. Dans cet état, la peinture de Léonard passa inaperçue et fut adjugée pour quelques centaines de francs à M. Moreau, marchand de tableaux, qui, ayant fait enlever les repeints, retrouva la peinture originale de Léonard, sauf quelques parties qui avaient disparu et qui furent refaites assez lourdement par des restaurateurs modernes, notamment le bras droit de la femme. Malgré tout, ce superbe morceau fut cédé, dit-on, par M. Moreau à lord Ward pour 4,000 livres sterling.

DESSINS DE LÉONARD DE VINCI.

Il serait impossible de dresser une liste complète de tous les dessins connus de Léonard. Nous nous contenterons d'indiquer les principales collections.

A Florence, vingt-neuf dessins décrits dans le *Vasari* de Lemonnier.

A Milan, dans la Bibliothèque Ambrosienne, on conserve le *Livre des machines* de Léonard. C'est un ouvrage où il a consigné ses observations sur la mécanique, l'hydraulique et l'optique; on l'appelle, à cause de sa dimension, *Codice atlantico*. Il contient 400 feuillets et plus de 1,700 dessins, qui sont, il est vrai, pour la plupart, des figures géométriques.

Le Musée de l'Ambrosienne renferme aussi, outre le portrait peint de *Beatrix d'Este*, les portraits au crayon et en profil de *Louis le More* et de *Beatrix*.

Dans un grand cadre à deux faces sont réunies toutes sortes d'études, de dessins et de caricatures de Léonard.

On y remarque des chevaux dessinés à la sanguine, vus de profil, de face, de croupe, se cabrant, galoppant, trottant, immobiles. Ce sont des études pour la *Bataille d'Anghiari* et pour la statue équestre de Francesco Sforza.

Fier croquis d'un homme qui terrasse un lion en mettant la tête de l'animal sous son aisselle,

Un renard lavé en couleurs.

Dans un second cadre à deux faces, on a réuni beaucoup de têtes de caractère, parmi lesquelles on distingue deux jolies femmes. L'une est dessinée en charge.

A Turin, dans la collection royale, il y a des dessins de Léonard dont quelques-uns ont été photographiés par M. Marville.

A Venise, l'Académie des beaux-arts possède trente-trois dessins de Léonard. Nous les avons notés dans le petit volume publié sous le titre *De Paris à Venise, notes au crayon, Paris, Hachette et Renouard*, 1857, où nous avons fait graver plusieurs dessins du maître tirés de diverses collections. Ceux de l'Académie sont renfermés dans trois grands cadres; ils sont à la sanguine, sur papier gris ou rougeâtre; quelques-uns sont à la plume ou à la pierre noire. On y distingue un portrait de Léonard à grande barbe, nu-tête. — Une petite tête de Christ penchée et couronnée d'épines. — Une petite étude ravissante pour la *Sainte Anne* du Louvre. — Trois figures dansantes du plus noble style et dans le goût de l'antique. — Plusieurs caricatures semblables à celles qui ont été gravées par Gerli, par Hollar et par le comte de Caylus. — Une feuille de charges parmi lesquelles on croit reconnaître celles de François Ier, de Savonarole et de quelques poëtes florentins. — Diverses études de l'enfant Jésus regardant sa Mère tandis qu'il caresse le mouton. — Des figures où sont dessinées les proportions du corps humain. Nous avons fait graver celle qui représente l'homme étendant les bras dans un cercle inscrit dans un carré. On en trouvera la gravure dans notre *Grammaire des arts du dessin*, dont la *Gazette des Beaux-Arts* a publié la première partie. — Quelques dessins d'écorchés. — Des fleurs dessinées d'après nature et très-finies. — Un griffonnement représentant des cavaliers qui combattent contre des piétons, lesquels sont à l'état de squelettes ou à l'état d'écorchés : ce sont probablement des études pour le carton de la *Bataille d'Anghiari*

A la bibliothèque de l'Institut on conserve de curieux manuscrits de Léonard, sur lesquels a été composé le livre de Venturi : *Essai sur les ouvrages physico mathématiques de Léonard;* Paris, l'an V.

A Paris, au Louvre, il y a quantité de beaux dessins du maître, notamment tout un cahier qui avait appartenu à Vallardi de Milan, et qui fut cédé par lui au Musée moyennant 35,000 francs.

M. Thiers possède un superbe dessin de Léonard provenant de la collection Thibaudeau. Il a été gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts* de l'année 1862, 1er avril.

M. Émile Galichon a aussi des études de chevaux et des griffonnements exprimant des combats de cavaliers et des monstres terrassés.

La reine d'Angleterre possède trois volumes de dessins originaux de Léonard : figures, caricatures, chevaux et autres animaux. On y remarque un combat d'éléphants, des figures relatives à l'optique, à la perspective, à l'hydraulique, à la balistique; des machines de guerre, des cartes géographiques et topographiques de routes et fleuves, des vues de montagnes, des plantes, des notes de musique.

Un de ces volumes, formant un in-folio de 235 feuilles de papier, renferme des dessins d'anatomie exécutés à la plume et accompagnés de courtes explications. Ils représentent des têtes, les parties naturelles de la femme, des fœtus, des os, des muscles, des veines, les viscères et le cerveau; ils avaient été faits pour le *Traité d'Anatomie* composé par Léonard et qui s'est perdu. Les dessins de ce traité avaient été achetés par le comte d'Arundel en 1676, quand il était ambassadeur de Charles Ier auprès de Ferdinand II.

OUVRAGES SUR LÉONARD DE VINCI.

Nous avons cité, dans le cours de notre biographie, les divers auteurs à consulter touchant la vie et les œuvres de Léonard. Ce sont Vasari, Lomazzo, Paul Jove, Amoretti, Bossi, Stendhal, Gaye, M. Delécluze, M. Libri, M. Rigollot, M. Rio. Il y faut ajouter le *Riposo* de Borghini, et les *Notizie dei Professori* de Baldinucci; *le Cénacle de Léonard de Vinci*, par l'abbé Guillon, Milan, 1811; *la Storia genuina del Cenaculo insigne*, par Paolo Pino, Milan, 1796; plus, les livres publiés : à Leipsick, par le comte Ugo de Gallemberg; à Londres, par Brown sous le titre *The life of Leonardo da Vinci;* à Paris, par les éditeurs des manuscrits de Mariette, réunis sous le titre : *Abecedario de Pierre Jean Mariette*.

Voici maintenant les recueils de planches qui renferment des dessins gravés d'après Léonard de Vinci.

Diversæ probæ aquæ fortis factæ a Wenceslao Hollar Bohem. Antverpiæ, anno 1645. — Une seconde édition a été donnée en Angleterre sous le titre : *Divers antikes faces after Leonardo da Vinci etsch din Coper by W. Hollar*, London, 1666, Ces gravures, au nombre de 100, ont été tirées de la collection de lord d'Arundel.

Recueil de têtes de caractère et de charges, dessinées par Léonard de Vinci et gravées par le C. de C. (le comte de Caylus); Paris, 1730. Ces planches sont au nombre de trente.

Disegni di Leonardo da Vinci, incisi et pubblicati da Carlo Giuseppo Gerli, raggionamento premesso e spiegazioni delle tavole ital. et franc. Milano, 1784, in-folio de 61 planches exécutées pour la plupart sur les dessins de la Bibliothèque Ambrosienne. Les explications sont d'Amoretti.

Raccolta di disegni incisi da Girolamo Montelle di Canobio su gli originali esistenti nella Biblioteca Ambrosiana di mano di Leonardo da Vinci e desuoi scolari lombardi. Milano, 1785, folio.

Imitation of original Designs by Leonardo da Vinci, consisting of various drawings. . in his magesty's collection, published by Jos. Chamberlaine. London, 1796, in-folio. Le premier fascicule seul est gravé d'après Léonard; il contient son portrait et cinq dessins, dont deux relatifs à l'anatomie.

C'est du recueil des dessins appartenant à la reine d'Angleterre qu'on a extrait un livre fort singulier, publié en 1830 à Lunebourg : *Tabula anatomica Leonardi da Vinci summi quondam pictoris e bibliotecâ augustissimi magnæ Britanniæ, Hanovrææque regis deprompta; venerem obversam, e legibus naturæ hominibus solam convenire ostendens.* Grand in-4°. Il s'y trouve, dit M. Rigollot, une courte explication de Léonard, et l'on y a ajouté un passage tiré de Blumenbach.

Cooper a publié neuf planches d'anatomie relatives aux mouvements du corps humain, d'après les dessins originaux de Léonard qui lui avaient été procurés, en grande partie, par le cardinal Silvio Valenti.

Scuola di Lionarda da Vinci in Lombardia, par Fumagalli. Milan, 1811. Ces gravures, dit encore M Rigollot, sont fort utiles pour connaître les ouvrages de Léonard et de ses élèves.

Enfin on trouvera quelques charmants dessins de Léonard gravés en *fac simile* dans le splendide ouvrage publié par Bossi sous le titre : *Del cenaclo di Leonardo da Vinci*, libri IV. Milano 1810, in-fol. On trouve aussi les têtes de la *Cène* dans la *Collection de têtes du célèbre tableau de la Cène, de Léonard de Vinci..... par Gault de Saint-Germain*, Paris, 1808, in-fol.

OUVRAGES PERDUS DE LÉONARD.

Nous croyons intéressant de donner ici la liste des ouvrages de Léonard qui sont à jamais perdus, et de ceux qu'on n'a pas encore retrouvés.

La Rondache, décrite par Vasari, et sur laquelle Léonard avait peint dans sa jeunesse un assemblage de reptiles hideux; elle appartenait au duc de Milan.

Adam et Eve. Carton dessiné en grisaille et à la brosse pour une tapisserie destinée au roi de Portugal. Ce carton, du temps de Vasari, appartenait à Octavien de Médicis.

La Nativité de N.-S. C'est le tableau dont Louis le More fit présent à l'empereur Maximilien; il fut peint en 1496. On ne le retrouve plus.

Le Neptune. Vasari parle de ce beau dessin, qui fut composé pour Antonio Segni, et qui appartenait, vers le milieu du seizième siècle, à messer Giovanni Gaddi.

La Conception de la Vierge. Ce tableau, dont Lomazzo a fait mention, se trouvait jadis à San-Francesco, de Milan. On croit qu'il a passé en Angleterre; mais il n'est signalé dans aucune des collections connues.

Buste de Christ. C'est une demi-figure portant la boule du monde dans sa main gauche et bénissant de la main droite; elle est mentionnée dans le *Catalogue des tableaux du roi*, par Lépicié; mais on ne sait ce qu'elle est devenue.

La Vierge à la carafe. Vasari parle de cette madone devant laquelle on voyait une carafe contenant des fleurs couvertes de rosée. Léonard l'avait peinte, dit-il, avec un soin infini, et elle appartenait au pape Clément VII. Ce tableau a fait partie de la galerie Borghèse; mais depuis 1846, dit M. Rigollot, il ne s'y trouve plus. — Nous ne l'avons pas vu, en effet, quand nous avons visité cette galerie en 1857.

La Vierge au donataire. La Vierge tient l'enfant Jésus, auprès duquel on voit saint Jean. Sur le devant du tableau, le peintre a placé un homme à genoux et en adoration. Le fond, dans lequel on aperçoit quelques fabriques, est à moitié couvert par un rideau. Ce tableau paraît avoir été perdu.

La Bataille d'Anghiari. C'est le fameux carton que Vinci avait peint pour concourir avec Michel-Ange. Ce carton fut détruit dans la première moitié du seizième siècle. Lucensi le grava en 1558; mais ce fut, suivant Amoretti, d'après une copie. Edelinck en a aussi gravé un principal groupe d'après une copie très-librement faite par Rubens sur une ancienne copie.

Pomone. Lomazzo a mentionné une *Pomone* qui se trouvait à Fontainebleau; elle était remarquable, dit-on, par la manière dont l'artiste avait rendu le triple voile qui la couvrait.

La statue équestre de Sforza. Le modèle de cette statue, qui n'avait jamais été coulé en bronze, fut détruit par les arquebusiers français lorsque Louis XII entra à Milan.

Une allégorie. C'était une figure allégorique de Louis le More.

PRIX DE VENTE :

VENTE DE GUILLAUME II, roi de Hollande, 1850. — *La Colombine*, ou la maîtresse de François Ier. Ce tableau provenait des collections d'Orléans, Walkiers, Danoot; il est sur bois et porte 73 pouces sur 58. 40,000 florins. Bruni.

La Léda et ses enfants qui sortent de la coquille. Ce morceau provient des galeries de Hesse-Cassel et de la Malmaison. 24,500 florins. Roos.

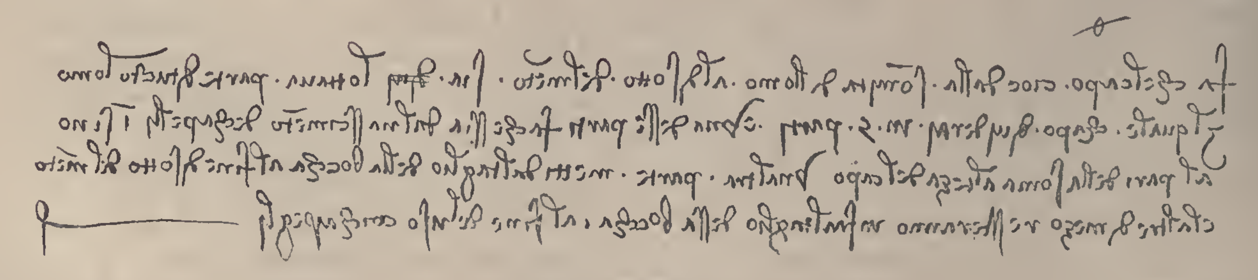
Ces deux tableaux incontestables sont à ajouter à la liste des ouvrages de Léonard.

VENTE COLLOT, 1855. — *Salomé recevant la tête de saint Jean-Baptiste.* Ce tableau, acheté en 1799 à la famille Barberini de Rome, porte 1 mètre 35 sur 85 centimètres. Il paraît être exécuté par Cesare da Sesto. Adjugé pour 16,500 fr. à M. Thibaudeau.

VENTE THIBAUDEAU, 1857. — *La mort combattant contre des cavaliers.* Sujet allégorique destiné sans doute à prouver la supériorité de l'infanterie sur la cavalerie. Dessin à la plume sur papier blanc. Nous en avons parlé. Il est gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts.* 410 francs. M. Thiers.

Salomé recevant la tête de saint Jean-Baptiste. C'est le tableau de la vente Collot 12,100 francs. Nous avons dit que ce tableau pouvait être attribué, pour l'exécution, à Cesare da Sesto, bien qu'il paraisse composé par Léonard.

Fac simile :



IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2.



École Italienne. *Sujets religieux, Portraits.*

LORENZO DI CREDI

NÉ EN 1459. — MORT EN 1537



ÉCOLE florentine.

A l'heure où Léonard de Vinci étudiait, dans l'atelier de Verrocchio, les secrets des arts divers que son génie allait bientôt transformer, il avait auprès de lui, pour compagnon de travail, un jeune Florentin qui pensait, lui aussi, que la puissante école du quinzième siècle n'avait pas tout dit et que le moment était venu de faire un pas vers la grâce. Ce rêveur attentif aux signes du temps, c'était Lorenzo di Credi. La propriété de ce nom lui a été contestée. Vasari a prétendu, sur la foi de je ne sais quel témoignage, que Lorenzo s'appelait Scarpellioni, et qu'il emprunta à l'orfévre Credi, son premier maître, le nom sous lequel il s'est illustré. Son aventure, en ce cas, serait pareille à celle de Botticelli et de bien d'autres, et le fait n'aurait rien d'invraisemblable. Mais on sait aujourd'hui que Vasari s'est trompé : corrigeons donc dès le début cette première erreur du biographe.

Le testament de l'artiste, celui de Verrocchio, que nous aurons à citer plus tard, et d'autres documents authentiques prouvent que Lorenzo était fils d'Andrea di Credi, dont le père, Oderigo, avait été en son temps un orfévre habile. Il naquit à Florence en 1459, c'est-à-dire sept ans après Léonard de Vinci, auquel il se

relie par de visibles attaches. Il eut pour maître ce grand Andrea Verrocchio qui était peintre, sculpteur, orfévre, et qui, sachant parler tous les langages, a donné, en chaque genre, de si éclatantes preuves de son génie. Sous la conduite d'un pareil professeur, il apprit à la fois le dessin et tous les arts qui en découlent; mais, alors même que Vasari ne l'aurait pas écrit en propres termes, nous serions autorisé à dire que, tout en travaillant avec Verrocchio, Lorenzo se préoccupait au plus haut degré des manières nouvelles, — nouvelles surtout dans le sens de la douceur et de la grâce attendrie, — que Léonard de Vinci commençait à introduire dans la peinture. A ce point de vue, Lorenzo est aussi bien l'élève de Léonard que de Verrocchio.

Lorsque, vers 1483, Léonard de Vinci quitta Florence pour entrer au service de Ludovic Sforze, gouverneur du Milanais, Lorenzo di Credi, qui avait alors vingt-quatre ans et qui déjà était habile aux choses de l'art, resta attaché à Verrocchio, qui l'aimait de préférence à tous ses élèves et qui, en mainte circonstance, l'associa à ses travaux. La république de Venise ayant résolu d'élever une statue équestre à son général Bartolommeo Colleoni et ayant confié à Verrocchio l'exécution de cette œuvre, le sculpteur, en quittant Florence, remit à Lorenzo di Credi la garde de son atelier et le soin de ses affaires Sa précoce raison et la régularité de sa vie le rendaient digne de cette mission. Pendant le séjour de Verrocchio à Venise, Lorenzo l'alla voir plusieurs fois, pour lui rendre compte de son administration et aussi sans doute pour puiser auprès d'un si excellent maître des enseignements nouveaux. Verrocchio se souvint de cette longue fidélité. Lorsque, le 25 juin 1488, étant encore à Venise, il dicta son testament, il choisit son élève pour l'exécution de ses volontés dernières, et, sous la réserve de quelques legs, il lui fit une large part dans son hérédité. Il lui donna en même temps une preuve significative de l'estime qu'il avait pour son talent. Le noble artiste mourait avec le regret de laisser inachevé le modèle de la statue de Colleoni; aussi, par une disposition spéciale de son testament, supplia-t-il la seigneurie de Venise de permettre que son travail fût terminé par Lorenzo di Credi, « *quia*, ajouta-t-il, *est sufficiens ad id perficiendum*[1] ». On sait que la dernière prière de Verrocchio ne fut pas exaucée : les magistrats vénitiens, oublieux de la recommandation du grand sculpteur, confièrent à Alessandro Leopardo le soin d'achever la statue équestre de Colleoni et de la couler en bronze.

Peu de temps après avoir dicté son testament, Verrocchio mourut à Venise (1488). Lorenzo rapporta à Florence le corps de son maître et fit célébrer ses funérailles.

Comment et à quelle époque Lorenzo di Credi entra dans l'art, nous ne saurions le dire exactement. Il n'a pas eu souci de dater ses œuvres, et nous n'avons que des renseignements incomplets sur ses premiers travaux de peinture. Vasari rattache à cette période de sa vie l'exécution de deux tableaux qui furent l'un et l'autre envoyés en Espagne et dont la trace s'est perdue. Le premier était une Madone peinte d'après un carton de Verrocchio; le second, « beaucoup meilleur que l'autre, » dit le biographe, reproduisait un dessin de Léonard de Vinci. C'étaient là sans doute les œuvres de début d'un artiste qui, n'osant pas marcher seul, s'appuyait d'abord sur ses maîtres. Lorenzo peignit aussi, « *essendo ancor giovane*, » un *Saint Barthélemy* qui fut placé contre un des pilastres de l'église d'Or San Michele et qu'on y peut voir encore. D'un autre côté, le portrait d'Andrea Verrocchio qu'on admire à Florence au Musée des Offices doit, selon toutes les vraisemblances, avoir été peint avant la mort du modèle, car l'accent de la nature y parle si haut, le sentiment de la réalité est si intense que c'est évidemment là un portrait « d'après le vif. » Dans cette belle tête où les chairs se colorent de tons bruns, où le modelé et les reliefs sont si savamment exprimés, où les yeux brillent, où les lèvres parlantes vont dire leur secret, Lorenzo se montre dans toute la force de son talent; déjà il ne lui reste plus rien à apprendre.

Des préoccupations d'un autre ordre vinrent bientôt, non consoler l'artiste, mais tout au moins le distraire du chagrin que lui avait causé la mort de son maître. En 1490, le moine Savonarole s'établissait à Florence et préludait à ces prédications enflammées qui furent, pour tant d'âmes tendres, un aliment

[1] Gaye, *Carteggio d'Artisti*, I, p. 367.

régénérateur, une semence d'enthousiasme. Comme Botticelli, comme le jeune peintre qui devait être Fra Bartolommeo, Lorenzo di Credi se laissa charmer par les grandes paroles de l'éloquent dominicain, et ce que firent ses camarades et ses maîtres, il le fit lui-même. Lorsque, en 1497 et en 1498, les artistes, trop convertis peut-être, jetèrent aux flammes leurs œuvres profanes, Lorenzo sacrifia comme les autres un bon nombre de dessins de figures nues. Quelques jours après le second auto-da-fé, Savonarole montait lui-même sur le bûcher (23 mai 1498). Mais la plupart de ses disciples restèrent fidèles à son souvenir,



NOLI ME TANGERE (Musée du Louvre).

et Lorenzo conserva toujours d'amicales relations avec les dominicains du couvent de Saint-Marc, qui, plus d'une fois, eurent recours soit à son talent, soit à son caractère habile à concilier les intérêts en lutte et à arranger les affaires[1].

Il est remarquable, en effet, que, pendant toute sa vie, Lorenzo ait dû aussi bien à ses connaissances d'artiste qu'à la franchise de sa nature d'être consulté dans bien des cas difficiles et de servir d'arbitre

[1] En 1501, Lorenzo di Credi fut chargé de compléter les peintures qui encadraient un tableau de Fra Angelico au couvent de Fiesole (P. Marchese, I, 229). Plus tard, en 1507, il reçut, au nom du prieur de Saint-Marc, la mission d'accommoder, avec d'autres experts, le différend qui s'était élevé sur le prix d'un tableau commandé à Fra Bartolommeo par Bernardo del Bianco (P. Marchese, II, 39 et 360). Enfin, il n'est pas sans intérêt de remarquer que, dans son testament, Lorenzo demande que les messes à dire pour le repos de son âme soient célébrées dans les églises de Saint-Marc de Florence et de Saint-Dominique de Fiesole.

dans les différends, assez fréquents alors, qui s'élevaient sur le prix des ouvrages de peinture et de sculpture. Ici les documents abondent : il semble que c'est à qui prendra l'avis d'un homme d'aussi bon conseil. Dès 1491, il est appelé à donner son sentiment sur le meilleur projet présenté pour la construction de la façade de Santa Maria del Fiore; sept ans après, il délibère, avec des architectes, sur les mesures à adopter pour restaurer la lanterne du dôme endommagée par la foudre. Lorsque Michel-Ange achève sa statue de *David* (1504), il est de ceux à qui l'on demande où il convient de placer l'œuvre colossale; en 1514, il est chargé, en compagnie de son élève Cianfanini, d'estimer les peintures exécutées par Ridolfo del Ghirlandajo pour la chapelle du Palais-Vieux; en 1517, il donne son avis sur le mérite d'une statue que Bandinelli vient d'achever pour la cathédrale. Ces consultations multipliées et la présence de Lorenzo à certains actes de la vie civile (il assistait notamment en qualité de témoin à la rédaction du testament de Simone del Pollaiuolo, 16 septembre 1508) prouvent non-seulement que ses contemporains faisaient un certain cas de son jugement et de son esprit, mais encore qu'après son retour de Venise Lorenzo di Credi s'était fixé à Florence et qu'il n'en sortit presque jamais. En quelque saison qu'on eût besoin de lui, on était sûr de le trouver dans son atelier, le pinceau ou le crayon à la main.

Aussi les œuvres de Lorenzo di Credi sont-elles assez nombreuses, si elles ne sont pas très-variées dans leur inspiration et leur caractère. Nous avons déjà parlé de son portrait de Verrocchio, et peut-être n'en avons-nous pas dit tout le bien qu'il en faudrait dire. A cette vivante effigie s'ajoutèrent celle du Perugin, aujourd'hui perdue ou du moins égarée, et celle du savant Girolamo Benivieni, dont le sort ne nous est pas mieux connu. On sait aussi que, jeune encore, Lorenzo avait fait son propre portrait. Enfin on voit à la galerie des Offices, dans la salle consacrée à l'école toscane, la saisissante image d'un adolescent qu'on croit être Alessandro Braccesi, secrétaire de la *balia* de Florence. C'est une œuvre d'une exécution sérieuse et d'une merveilleuse intensité d'expression. Tout y porte la marque d'une volonté persistante. Il y a dans ce portrait de jeune homme autant et plus de sentiment peut-être que dans un Raphaël. La vie y rayonne avec la pensée, et l'on sent, dans l'accentuation souveraine des reliefs, la main d'un maître qui sait la sculpture.

Le portrait était, semble-t-il, une sorte de délassement pour le pinceau de Lorenzo di Credi. Les sujets religieux l'attiraient davantage, et plus que tous les autres la Madone, tour à tour souriante ou attristée dans les aventures diverses dont l'Évangile, complété par la légende, compose sa vie terrestre. C'étaient là les motifs préférés de sa pieuse inspiration. Parmi les compositions de ce genre, celle que possède le musée du Louvre est, à notre sentiment, l'une des plus remarquables. Vasari a parlé de ce tableau que Lorenzo avait peint pour une chapelle de Cestello et où l'on voit la Vierge présentant l'enfant Jésus à l'adoration de saint Julien l'Hospitalier et de saint Nicolas. Assise sur un trône sous un portique décoré d'ornements dans le goût de la renaissance, la Madone tient entre ses bras l'enfant prédestiné. A droite et à gauche sont les deux saints : l'un a les mains jointes et il adore; l'autre est comme absorbé dans la lecture d'un livre sacré. Ce n'est pas sans raison que Vasari dit de ce panneau qu'il est élaboré « *con tanta pulitezza che non si può più.* » Et il est bon de répéter ici que Lorenzo avait puisé dans la longue étude qu'il avait faite des œuvres de Léonard un goût prédominant pour les délicatesses du pinceau. Infatigable travailleur, il n'avait la conscience tranquille que lorsque, dans la reproduction d'une figure humaine, il était arrivé à exprimer toutes les tendresses de la forme, toutes les suavités du modelé. Mais, alors que Léonard, qui avait fait le même rêve et qui l'a si merveilleusement réalisé, pousse quelquefois son travail jusqu'à décolorer les chairs par des teintes noirâtres, Lorenzo s'efforce de rester clair, et il ne prend de l'ombre que ce qu'il en faut exactement pour exprimer les reliefs et marquer les rondeurs fuyantes. Il semble avoir eu une aversion systématique pour tout ce qui est noir, dur, violent. Ses carnations revêtent quelquefois une coloration légèrement bistrée, comme cela est arrivé à plusieurs peintres de la fin du quinzième siècle et comme si, dans ses excursions à Venise, il avait pris le goût des teintes chaudes et ambrées. Mais ce que Lorenzo cherchait surtout, c'est le sentiment, et s'il l'a atteint dans son tableau du Louvre, il serait superflu de le dire, les plus douces émotions, les plus tendres rêves faisant le fonds et, pour ainsi parler, la substance de son tempérament d'artiste et de son cœur.

Non moins important que l'œuvre que nous venons de décrire est le tableau conservé à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Ce tableau, — l'*Adoration des bergers*, — est celui-là même qu'a mentionné Vasari et qui avait été peint pour le couvent de Sainte-Claire. La composition est très-simple : d'un côté sont les bergers prosternés devant le Dieu nouveau, de l'autre un beau groupe familier formé de la Vierge,



LA VIERGE PRÉSENTANT L'ENFANT JESUS A SAINT JULIEN ET A SAINT NICOLAS (Louvre).

de saint Joseph et des anges. Sauf les têtes, qui brillent d'une douce chaleur dorée, et le ciel qui reste clair, l'ensemble du tableau est conçu dans une gamme assez vigoureuse; le paysage est d'un ton foncé où le vert se mêle au brun, et les détails qui y foisonnent sont traités d'un pinceau patient. Dans ce tableau, dit Vasari, Lorenzo « *mise gran diligenza in contrafare alcune erbe tanto bene che paiono naturali.* » Les têtes sont pleines d'expression, surtout celles de la Vierge, sur le visage de laquelle on lit les plus adorables tendresses. Lorenzo di Credi a mis dans cette œuvre toutes les douceurs de son âme.

Si nous avons cité de préférence le tableau du Louvre et l'*Adoration des bergers* de l'académie de Florence, c'est que ces deux compositions sont, par le sujet, par la dimension, par le nombre des personnages, les œuvres les plus importantes que Lorenzo nous ait laissées. On sait qu'il a fait peu de grandes peintures, parce que, dit Vasari, « *penava assai a condurle.* » Son imagination n'était ni paresseuse, ni pauvre, et cependant il est certain que Lorenzo s'est montré avare de ces compositions compliquées, savantes, somptueuses où, à la même heure, se complaisaient Filippino Lippi et Domenico Ghirlandajo. Son invention n'a pas jusque-là poussé son timide effort. Deux ou trois figures lui suffisent d'ordinaire, et elles se groupent volontiers dans un sentiment simple et tendre, sous une lumière égale et pour ainsi dire silencieuse. On ne voit pas que Lorenzo di Credi se soit souvent attaqué aux violences de la passion et du drame. Il existe, toutefois, au Musée des Offices un petit tableau d'une signification véritablement émouvante. L'artiste y a peint, seuls et debout au milieu d'une campagne déserte, la Vierge et saint Jean absorbés dans un sentiment où une immense adoration se mêle à une immense douleur. Le Christ crucifié est absent du cadre, mais à l'attitude désolée des deux personnages évangéliques, à leur désespoir sans gestes et sans cris, on devine où tendent leurs regards obscurcis par les larmes, où va l'élan de leur âme en deuil. Assurément il en savait long sur les tristesses humaines l'auteur de cette peinture si simple dans son inspiration et si navrante.

Un mot doit être dit ici des dessins, heureusement assez nombreux, que Lorenzo di Credi nous a laissés. Qui n'a vu, au Louvre, aux Offices et dans les collections privilégiées, ces feuilles de papier rosé sur lesquelles un crayon, léger comme le souffle, ailé comme la pensée, a retracé, en linéaments purs et précis, des portraits, des têtes d'études, des figures de vieillards, d'adolescents ou de jeunes femmes? Comment avec si peu Lorenzo a-t-il pu dire autant? Le crayon trace un contour, et, sans indiquer les ombres et les lumières, sans prendre souci du détail intérieur, le trait est si sûr que la figure se modèle, s'accentue et rayonne comme une vivante image. La plupart de ces têtes sont des portraits ou des études d'après nature, comme celles, plus importantes peut-être, que Lorenzo jeta aux bûchers de Savonarole; le papier n'a reçu que par endroits les discrètes caresses du crayon, et cependant l'individualité du personnage représenté se dégage avec un relief saisissant et intense comme la vie. On n'exprime point l'inexprimable : la plume impuissante doit renoncer à dire quel charme et quelle science, quelle douce fleur de réalité idéale respirent dans les dessins de Lorenzo di Credi. Le génie de l'art florentin resplendit sur ces feuilles précieuses que le crayon a à peine effleurées et qui contiennent des infinis de pensée et de sentiment.

On s'étonnera peut-être qu'un artiste d'aussi grande race, que le collaborateur et le disciple de Verrocchio et de Léonard ait accepté les plus humbles travaux. En 1508, Lorenzo di Credi fut chargé d'enluminer le crucifix de bois que Benedetto da Majano avait sculpté pour le maître-autel de la cathédrale. Mais ce fait, s'il est touchant, n'a rien qui doive surprendre. En ces années heureuses de l'art renaissant, tout artiste contenait un ouvrier, et Lorenzo a pu, sans déroger, peindre un christ de bois, à l'heure où Botticelli faisait des étendards, où Fra Bartolommeo ennoblissait de ses peintures les vantaux d'une armoire. On est d'ailleurs autorisé à penser qu'en se chargeant de ce modeste travail, Lorenzo avait surtout en vue de rendre service aux administrateurs de l'œuvre de Santa Maria del Fiore. Il leur vint de nouveau en aide en 1524, lorsque, déjà vieux, il consentit à restaurer, dans les portraits équestres peints à l'entrée de l'église par Paolo Uccello et Andrea del Castagno, les chevaux sur lesquels sont si fièrement montés les capitaines Acuto et Niccolo da Tolentino. Il répara aussi les peintures placées par Lorenzo di Bicci au-dessus des tombeaux de Fra Luigi Marsili et du cardinal Corsini. Ces travaux, de peu d'importance d'ailleurs, sont les derniers auxquels il nous soit possible d'assigner une date certaine. Il est présumable que Lorenzo, vieilli, entra dès lors dans une période de repos. On le voit reparaître en 1531. N'ayant ni femme ni enfant, et se sentant seul dans son logis désert, il se retira, le 1er avril de cette année, dans la maison de refuge de Santa Maria Nuova. Trois jours après, il faisait son testament. Le docteur Gaye nous a conservé le texte de cette pièce, où nous voyons que le vieil artiste avait amassé quelque bien, et qu'il en disposa en faveur de fondations pieuses, sans oublier toutefois sa vieille servante Catherine. Après cette date, le silence se fait dans la vie de Lorenzo..

Il mourut le 12 janvier 1537, dans la retraite qu'il s'était choisie. Le registre de Santa Maria Nuova qui constate sa mort ajoute à cette mention les mots : « *Iddio gli abbi perdonato a l'anima sua.* » Formule inutile ! Qu'y avait-il à pardonner à ce loyal travailleur, au tendre peintre des madones et des saintes ?

Lorenzo di Credi a formé plusieurs élèves, tels que Tommaso di Stefano, Cianfanini et Sogliani, qui tous trois sont cités dans son testament et auxquels il confia le soin de vendre les œuvres de peinture qu'on trouverait dans son atelier au moment de sa mort. Sogliani est le seul d'entre eux qui se soit fait une renommée.



LA VIERGE ADORANT L'ENFANT JESUS (Florence).

J'ignore pourquoi Vasari a éprouvé le besoin de terminer par une épigramme, assez innocente d'ailleurs, le récit de la vie de Lorenzo di Credi. Il raconte sur un ton légèrement moqueur que le charmant artiste apportait à l'élaboration de son œuvre des soins extrêmes, des précautions exagérées. Lorenzo préparait lui-même ses couleurs et ses huiles; presque toujours il avait dans son atelier plusieurs tableaux commencés; il travaillait lentement, et avant de poser un ton sur un autre ton, il attendait que les *dessous* fussent absolument secs. Il avait, en outre, une ennemie, — la poussière; et lorsqu'il était au travail, il n'entendait pas que les importuns s'agitassent trop violemment dans son atelier, car il ne lui paraissait pas bon qu'un atome indiscret vînt se mêler au doux émail de ses carnations si précieusement caressées. Ces soins, cette patience, cet acharnement au labeur semblent quelque peu ridicules à maître Vasari, qui, — il ne l'a que trop montré, — n'avait pas de préjugés aussi gothiques. Épargnons-nous la

peine de répondre à ces ironies : le sentiment profond et recueilli, la religion de l'art sincère ne se laisseront jamais vaincre par les impertinences de l'esprit facile, et Vasari et les siens auront beau dire, la conscience n'aura jamais tort.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

MUSÉE DU LOUVRE. — *La Vierge présente l'enfant Jésus à l'adoration de saint Julien et de saint Nicolas.* Ce tableau, cité par Vasari comme un des chefs-d'œuvre du maître, provient d'une chapelle de Cestello. Il fut apporté à Paris en 1812 (Gravé page 5).

Le Christ apparaissant à la Madeleine; l'Annonciation. Ces deux peintures, provenant de la collection Campana, ont été retouchées par des restaurateurs malhabiles. Il n'est cependant pas impossible d'y reconnaître la main de Lorenzo di Credi. *Le Christ apparaissant à la Madeleine* est reproduit page 3.

Adoration des bergers ; trois *Têtes de vieillards;* une *Tête de jeune homme*, et divers autres dessins non mentionnés au catalogue de 1841.

BERLIN.— *La Vierge adorant l'enfant Jésus; l'Adoration des rois; la Vierge et l'Enfant; Sainte Marie Égyptienne dans le désert.* Il faut sans doute reconnaître dans ce tableau la *Madeleine pénitente* dont parle Vasari, et que Lorenzo avait peinte pour les religieuses de Sainte-Claire, à Florence.

FIESOLE, COUVENT DE SAINT-DOMINIQUE. — *Le Baptême de Jésus-Christ.* D'après les annotateurs de Vasari, ce tableau, transporté à Fiesole en 1786, est celui que Lorenzo avait peint pour la confrérie del Scalzo. Le dessin des deux figures principales est conservé au Musée des Offices.

FLORENCE, MUSÉE DES OFFICES. — *La Vierge adorant l'enfant Jésus; l'Annonciation,* tableau acheté en 1818 ; *Jésus-Christ apparaissant à la Madeleine; l'Annonciation; Portrait de Verrocchio; la Madeleine aux pieds du Sauveur; la Vierge et saint Jean; Portrait d'Alessandro Braccesi; la Vierge adorant l'enfant Jésus.* — On trouvera à la page 7 de la présente notice la gravure de ce tableau.

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS. — *L'Adoration des bergers* (cité par Vasari et provenant du couvent de Sainte-Claire); *l'Enfant Jésus adoré par deux anges* (du couvent de l'Annonciation); *la Vierge tenant l'Enfant* (dessin).

PALAIS PITTI.— *Sainte Famille.*

SANTA MARIA DEL FIORE.— *Saint Michel.* Ce tableau paraît être celui que Lorenzo di Credi peignit en 1523 pour l'église Santa Reparata. *Saint Joseph.*

OR SAN MICHELE. — *Saint Barthélemy.*

LONDRES, NATIONAL GALLERY. — *La Vierge assise sous un portique dans un jardin.* Ce tableau, qui a appartenu au cavalier Mancini, a été acheté à Florence en 1857.

La Vierge adorant l'enfant Jésus, provenant de la collection Beaucousin, acquise en 1860.

CABINET DU MARQUIS DE WESTMINSTER.— *Sainte Famille,* exposé à Manchester en 1857.

CABINET DE LORD OVERSTONE. — *Couronnement de la Vierge*, provenant de la collection Rogers.

MUNICH. — *Sainte Famille.*

NAPLES. — *La Nativité de Jésus-Christ.*

PISTOIE, CATHÉDRALE. — *La Vierge assise sur un trône, à côté d'elle saint Jean-Baptiste et un évêque.*

TURIN. — *La Vierge et l'enfant Jésus.*

VENTE POURTALÈS (1865).— *La Vierge, l'enfant Jésus et un ange,* 500 fr. — Il est peut-être superflu de dire que l'authenticité de ce tableau n'a pas paru évidente à tout le monde.

Nous en dirons autant d'une *Sainte Famille*, d'ailleurs très-précieuse, qui a figuré, le 12 mars 1866, à la vente de M. le comte de Ch..., et qui a été adjugée au prix de 9,400 fr. Assise sur un rocher, la Vierge tient sur ses genoux l'enfant Jésus, qui sourit au petit saint Jean ; à gauche saint Joseph; dans le fond un paysage fermé par de hautes montagnes. La coloration est vigoureuse, les figures sont exquises pour le sentiment et le dessin, mais l'exécution laisse voir çà et là une sorte de sécheresse qui ne permet pas d'attribuer ce tableau à Lorenzo di Credi. Le savant artiste à qui l'on doit cette œuvre délicate obéissait à un idéal, et si l'on en juge par certains contours cernés, par le galbe des mains longues et amaigries, il paraît s'être formé dans l'atelier de Botticelli.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Florentine. *Sujets religieux.*

FILIPPINO LIPPI

NÉ EN 1460 — MORT EN 1505.



On connaît Fra Filippo Lippi et sa romanesque aventure. On sait qu'appelé à Prato en 1458, pour peindre le tableau du maître-autel du couvent de Sainte-Marguerite, il s'éprit de la jeune religieuse qui lui servait de modèle, Lucrezia Buti; qu'il l'enleva malgré les récriminations et les colères d'une famille désolée, et qu'il en eut un fils. Ce fils, qui paraît être né à Prato en 1460 et qui porta, comme son père, le nom de Filippo, c'est le peintre ingénieux et robuste que les historiens appellent Filippino, et dont nous voudrions aujourd'hui dire le talent sincère et célébrer l'œuvre excellente.

La vie de Filippino, vie de labeur et de constante étude, fut aussi sereine que celle de Filippo avait été accidentée et aventureuse. Son père étant mort à Spolète le 8 octobre 1469, il put à peine l'entrevoir et le connaître. A sa dernière heure, Lippi avait recommandé son fils à son ami Fra Diamante, qui était lui-même un peintre habile et en qui il avait une entière confiance; mais les événements se soucient peu de réaliser les rêves des mourants, si bien que le véritable

maître de Filippino ne fut pas Fra Diamante, mais le plus tendre des mélancoliques, Sandro Botticelli. Grâce à lui, grâce à l'amoureuse étoile qui avait présidé à sa naissance, Filippo grandit vite : à l'âge où tant d'autres apprennent encore, il aurait déjà pu donner des leçons.

Il résulte, en effet, d'un passage de la chronique de la *Badia* ou de l'abbaye de Florence, publiée par Pulcinelli, que, dès 1480, Filippino Lippi peignit, pour la famille Ferranti, un *Saint Jérôme* que Vasari qualifie de *bellissimo* et qui, malheureusement, est aujourd'hui perdu. Mais il nous reste de la même époque une œuvre bien autrement importante et que cette église de la Badia conserve encore : c'est le tableau que Filippino peignit pour Francesco del Pugliese et qui représente l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*. Le miracle s'accomplit au milieu d'un superbe paysage. Retiré dans une solitude dont les premiers plans sont occupés par des rochers aux vives arêtes et par de puissantes verdures, saint Bernard médite, écrit et cherche à déchiffrer l'énigme éternelle, lorsque la Vierge, entourée d'anges, lui apparaît dans le ciel illuminé. Vasari prétend que l'artiste a donné à saint Bernard les traits de Francesco del Pugliese; Pulcinelli, qui écrit deux siècles après, mais qui répète sans doute une ancienne tradition, veut reconnaître dans les figures de la Vierge et des anges les portraits de la femme et des enfants du donateur. Toutes les têtes sont en effet individuelles et vivantes, et l'on comprend que Vasari ait pu dire qu'il ne manque que la parole au saint Bernard de Filippino. Les détails du paysage ne sont pas étudiés avec moins de précision, avec moins d'amour que les physionomies des personnages. Les rochers revêtus de lichen et de mousse, les moindres brins d'herbe sont copiés sur la nature avec ce beau zèle qui a été l'une des forces de l'école au quinzième siècle et dont Filippino trouvait d'ailleurs, dans les œuvres de son père, de si admirables exemples. Ajoutons que la couleur est d'une intensité extraordinaire, que le ton local conserve partout son éclat et sa vigueur, et que s'il avait su rompre un peu mieux ses nuances, Filippino aurait pu dès ce jour, — et il avait vingt ans alors — passer pour un excellent coloriste.

Ce début parut si heureux que, malgré sa jeunesse, le fils de Filippo Lippi fut rangé d'emblée au rang des maîtres. Peu de temps après (vers 1484), on le jugea digne de terminer les peintures que Masolino de Panicale et Masaccio avaient laissées inachevées dans la chapelle des Brancacci, à l'église del Carmine. De longues discussions, on le sait, se sont élevées entre les critiques sur la part qui revient à chacun de ces maîtres dans l'exécution des diverses peintures qui constituent la décoration de cette chapelle, monument sacré dans l'histoire de l'art, puisque tous les grands artistes du seizième siècle et Raphaël lui-même y sont venus puiser des inspirations. Nous sommes loin de regarder ces discussions comme oiseuses, car la gloire de Filippino y est directement intéressée; mais le cadre étroit de cette biographie ne nous permet pas d'aborder à notre tour l'examen d'un problème dont la solution serait peut-être plus aisée si l'on n'avait pas obscurci par des conjectures un peu arbitraires la lumière qui se dégage des textes et des œuvres elles-mêmes. Nous devons donc nous borner à renvoyer le lecteur curieux aux développements ingénieux et d'ailleurs parfaitement significatifs que les derniers commentateurs de Vasari ont consacrés à cette intéressante question. Il paraît certain que Filippino, complétant l'œuvre de Masaccio, a achevé la grande composition qui représente la *Résurrection du fils de l'empereur*, et qu'il a également peint *Saint Pierre visité par saint Paul dans sa prison*, la *Délivrance de saint Pierre* et son *Crucifiement*. Il est en outre vraisemblable (quoique contesté) qu'il a exécuté aussi le panneau où l'on voit *Saint Pierre et saint Paul devant le proconsul*. Dans ces deux dernières compositions, Filippino a introduit son propre portrait, celui de Pollaiuolo et celui de son maître Botticelli. Les peintures de la chapelle des Brancacci sont admirables pour la sincérité, pour le sentiment, pour le style. En les restituant à Filippino, l'érudition moderne a doublé sa gloire.

Son talent, pendant cette période de début, nous est d'ailleurs attesté par quelques œuvres dont la date est certaine et dont personne n'a mis en doute l'authenticité. Il existe au Musée des Offices un superbe tableau daté de 1485 et qui provient du palais de la Seigneurie, où il décorait autrefois la salle du conseil, qu'on appelait la salle des Huit. On y voit la Vierge assise sur un trône dont la base est faite de marbres diversement colorés ; elle tient l'enfant Jésus dans ses bras ; auprès d'elle se groupent saint Bernard, saint Jean-Baptiste, saint Victor et saint Zénobe, évêque de Florence. Deux anges vêtus de blanc voltigent au-dessus

de la Vierge, apportant une couronne et des guirlandes de fleurs. Rien, dans cette œuvre capitale, ne trahit la jeunesse et l'inexpérience ; tout, au contraire, y révèle, et pour l'artiste et pour le temps, la fière certitude d'une exécution virile et d'un art singulièrement émancipé. Le coloris est énergique et intense comme dans le tableau de la Badia ; la tête de la Vierge et les physionomies des saints qui l'entourent sont belles, intimes et touchantes. Ce chef-d'œuvre, qu'on a longtemps attribué à Domenico Ghirlandaio, semble annoncer par avance toutes les magnificences du seizième siècle.

Peu après, Filippino, à qui tous les procédés de son art étaient familiers, fut chargé de peindre à



LA DISPUTE DE SAINT THOMAS D'AQUIN (Église de la Minerve, à Rome).

fresque la chapelle de Filippo Strozzi à Sainte-Marie-Nouvelle. Vasari prétend qu'il s'acquitta de cette tâche *con suo comodo*, à son loisir, et sans trop se hâter. Les dates donnent raison à l'historien. Chargé de ce grand travail le 21 avril 1487, il ne l'acheva qu'en 1502, s'étant bien des fois interrompu, non-seulement pour travailler à d'autres ouvrages, mais aussi pour faire un voyage à Rome. Ces fresques, qui existent encore et qui sont même assez bien conservées, réunissent toutes les qualités du talent de Filippino. Il semble avoir pris plaisir à faire paraître dans ces peintures ce qu'il savait de l'antiquité. On voit d'un côté l'évangéliste saint Jean ressuscitant Drusiana ; de l'autre, saint Philippe chassant le démon, qui, sous la forme d'un serpent, s'était introduit dans le temple de Mars et réfugié sous l'autel du dieu. Ces sujets, où des personnages empruntés au monde antique jouent avec les Apôtres les principaux rôles, ont permis

à Filippino de faire, à sa façon, un peu d'archéologie. Les armures des guerriers, leurs casques, les vêtements des prêtres, la forme des vases sacrés, la décoration architecturale du temple, tous les détails gréco-romains accumulés dans ces fresques font l'admiration de Vasari, qui a certes bien raison d'en vanter la haute saveur, mais qui s'en exagère un peu la nouveauté. Au début de la biographie qu'il a consacrée à Filippino, il va jusqu'à dire qu'il fut le premier à reproduire les costumes et les armes antiques : l'erreur est trop visible pour qu'il soit besoin de la relever. En écrivant ces lignes imprudentes, Vasari aurait dû se souvenir que, bien avant Filippino, Mantegna avait été un puissant révélateur de l'ancien monde romain; il aurait pu se rappeler que, sans s'occuper avec autant de zèle du côté archaïque des choses, le maître de Filippino, le tendre Botticelli, avait été touché au plus profond du cœur de la poésie de l'art antique, et qu'il en avait admirablement compris la grâce émouvante. Lorsque le fils de Filippo Lippi se montrait si ardent à étudier la structure d'un casque et les ornements d'un bouclier, il obéissait au courant d'idées qui passionnait alors tous les esprits curieux, il apportait sa pierre pour la construction de l'élégant édifice qu'on a appelé la Renaissance. Il mit à ce travail le zèle actif d'un intelligent ouvrier. Au moment où le quinzième siècle allait finir, Filippino fut essentiellement un moderne, et il se montra tel, non-seulement parce qu'il aima l'antiquité (rien alors n'était plus nouveau), mais surtout parce que, frappé des exemples que Masaccio avait donnés dans ses fresques du couvent del Carmine, il s'efforça de dramatiser ses figures, de leur faire exprimer des sentiments individuels et de passionner à leurs attitudes par l'éloquence du geste libre, humain, éternel.

Filippino, nous l'avons dit, s'interrompit à diverses reprises dans l'exécution des fresques de la chapelle Strozzi. Appelé en Hongrie par Mathias Corvin (avant 1490), il refusa, en bon Florentin, d'aller s'exiler chez les barbares; mais il ne put refuser de faire, d'après une médaille, un portrait de leur roi. Un document précieux nous montre Filippino occupé en 1491 d'un travail qui pourrait paraître en dehors de ses aptitudes, si l'on ne savait que les artistes de ce temps heureux excellaient en toutes choses. Un concours ayant été ouvert pour le projet de la façade de Santa Maria del Fiore, nous voyons figurer, parmi les maîtres qui avaient envoyé des dessins ou des modèles, *Phylippus fratis Philippi pictor*, c'est-à-dire Filippino lui-même; et il n'y a rien là qui doive nous surprendre. Il était en effet expert en architecture : en 1498 il fut appelé à donner son avis sur un projet relatif à la réparation de la lanterne de la cathédrale de Florence. Il s'entendait d'ailleurs aux costumes, aux déguisements, et Vasari raconte qu'il fut regretté de la jeunesse, qui eut bien des fois recours à son esprit ingénieux pour l'organisation des fêtes publiques, des mascarades et des spectacles populaires.

Le texte que nous venons de citer nous apprend que le peintre Philippe était absent lorsque les œuvres des artistes qui avaient envoyé des modèles pour la façade de Santa Maria del Fiore furent exposées et jugées. Peut-être était-il déjà parti pour Rome. Quoi qu'il en soit, son départ dut suivre de près ce concours, et nous voyons en effet que l'auteur du catalogue de la *National Gallery*, M. Ralph Wornum, fixe à 1492 l'arrivée de Filippino dans la ville pontificale. Il y avait été appelé par le cardinal Olivieri Caraffa. Pendant ce voyage, qui ne paraît pas avoir été de longue durée, il s'arrêta, ainsi que Laurent de Médicis lui avait prescrit de le faire, à Spolète, où son père était mort, et il donna le modèle du monument qui lui fut élevé aux frais des Médicis. S'étant acquitté de ce soin pieux, il se dirigea vers Rome, où le cardinal Caraffa l'attendait. A la requête du prélat, il peignit à fresque une chapelle dans l'église de la Minerva et y représenta divers épisodes de la vie de saint Thomas d'Aquin. Ces peintures ont péri en grande partie : il ne reste plus trace de la décoration symbolique où Pilippino avait peint la Foi domptant l'Hérésie, et l'Espérance terrassant le Désespoir; mais l'on peut admirer encore l'intéressante composition où l'on reconnaît le cardinal Caraffa présenté à la Vierge et surtout celle qui est connue sous le nom de la *Dispute de saint Thomas d'Aquin*. C'est là, en effet, une œuvre d'une importance capitale. Assis sous un portique décoré avec tout le luxe de l'architecture renaissante, le saint docteur tient à la main le livre qui l'a illustré, et il accable de ses arguments victorieux les hérétiques qui, groupés autour de lui, baissent la tête dans une attitude humiliée. Ces décorations ont vraisemblablement été exécutées vers 1493 : c'est du moins à cette époque que, la

chapelle étant achevée, Alexandre VI accorda des indulgences aux fidèles qui iraient y faire leurs dévotions.

De retour à Florence, Filippino reprit, sans trop se hâter, ses peintures de la chapelle Strozzi ; mais nous le voyons s'interrompre à chaque instant pour exécuter d'autres travaux. En 1495, il peignit pour le couvent de Palco, près de Prato, un tableau important qui avait d'abord été demandé à Domenico Ghirlandaio et que



L'APPARITION DE LA VIERGE A SAINT BERNARD (Eglise de la Badia, à Florence).

celui-ci, occupé ailleurs, avait refusé de peindre. C'est l'*Apparition de Jésus-Christ à sa mère*, qui est aujourd'hui à la pinacothèque de Munich. L'année suivante, Filippino Lippi achevait la grande *Adoration des Mages* du Musée des Offices, une de ces œuvres éclatantes dans lesquelles le siècle qui allait finir a dit son dernier mot. C'est une composition compliquée, où des figures en grand nombre se détachent, avec beaucoup d'énergie et de relief, sur une échappée de paysage étoffé de chaudes verdures et de mille

détails luxuriants. Sous l'abri d'une sorte de toit rustique formé de branches sèches (*capanna bizzarrissima*, dit Vasari), la Vierge est assise tenant l'Enfant, qui vient de naître. Saint Joseph est debout derrière elle : à droite et à gauche, les Mages agenouillés et d'autres figures plus ou moins étranges (*Mori*, *Indiani*, *etc.*) offrent des présents au petit Jésus, pendant que, dans le lointain, de longues caravanes de pèlerins viennent saluer le dieu nouveau. La couleur, très-énergique et, pour ainsi dire, poussée à outrance, n'est pas d'une unité parfaite : certains rouges y éclatent gaiement, qui ne sont pas assez soutenus par des nuances équivalentes. C'est là un défaut que la vérité nous oblige à constater chez Filippino Lippi[1] ; mais, comme cette opulente composition s'équilibre savamment dans ses grandes lignes, l'œuvre garde son ensemble et sa force. Les têtes, où l'on reconnaît les portraits des principaux membres de la famille des Médicis, sont admirablement individuelles et vivantes. Après l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*, après la *Vierge entourée de Saints*, productions heureuses de sa jeunesse en fleur, ce tableau peut être considéré comme le chef-d'œuvre de Filippino parvenu à l'apogée de son robuste talent.

Et cependant, il devait aller plus loin encore, et s'aventurer plus avant dans les voies de l'art moderne. « Filippino, dit Vasari, fit à Bologne, à Saint-Dominique, dans la chapelle placée à côté du grand autel, à « main gauche, un *Saint Sébastien*, digne de beaucoup d'éloges. » Ce tableau, qui est daté de 1501, est encore à Saint-Dominique, et c'est un des meilleurs souvenirs qui nous soient restés de notre voyage à Bologne. Il ne représente pas seulement saint Sébastien, comme l'écrit Vasari, qui prend ici la partie pour le tout. On y voit la Vierge assise et vêtue d'un long manteau bleu qui, en s'entr'ouvrant, laisse paraître un corsage rouge ; elle tient l'enfant Jésus, devant lequel s'agenouille sa mystique épouse sainte Catherine ; de chaque côté du groupe principal sont placés deux saints, savoir : saint Jean-Baptiste, saint Paul, saint Sébastien et un autre personnage que nous n'avons pas reconnu. Ces figures, aux colorations vives, aux costumes éclatants, se détachent sur un fond d'architecture, sorte de portique qui laisse voir le ciel. La tête de la Vierge, dans sa douceur infinie, celle de saint Sébastien, qu'illumine une tendresse extra-humaine, rappellent les plus chastes, les plus éloquentes figures de Lorenzo di Credi. Ainsi, avec la puissance, Filippino avait la grâce. Comme tous les maîtres florentins de cette époque glorieuse, il voulait exprimer beaucoup, et il mettait son cœur dans son œuvre. Le seizième siècle, qui commençait, a pu se montrer plus grandiose, il n'a pas été plus émouvant, il n'a pas été plus sincère.

Filippino, dont la vie paraît avoir été exempte d'aventures (son père avait si bien abusé du romanesque qu'il n'en restait plus pour personne), épousa en 1497 une jeune fille dont le prénom seul nous est connu ; elle s'appelait Marguerite, c'est tout ce que nous savons de sa biographie. Filippino en eut des enfants, entre autres un fils nommé Francesco. Benvenuto Cellini a, dans ses Mémoires, parlé de ce Francesco comme d'un camarade de son âge qui apprenait avec lui le dessin et l'orfèvrerie. Sa maison, écrit-il, était pleine de livres renfermant les précieuses études que son vaillant père avait dessinées d'après les antiquités de Rome. C'est là, à vrai dire, tout ce qu'on sait de Francesco Lippi.

Il ne fut pas donné à Filippino de voir grandir ce fils bien-aimé. Le savant artiste était dans toute la force de l'âge et dans le vif de son succès : il venait de peindre pour Bologne son admirable tableau du *Mariage de sainte Catherine* (1501), il achevait à Sainte-Marie-Nouvelle les fresques de la chapelle Strozzi (1502), il avait commencé pour le couvent de la Nunziata une *Déposition de croix* qui eût peut-être été son chef-d'œuvre, lorsque, subitement atteint d'une fièvre violente, et, dit Vasari, *da quella stretezza di gola che volgarmente si chiama sprimanzia* (c'est de l'angine qu'il veut parler), il fut emporté en peu de jours par ce mal terrible, étant âgé de quarante-cinq ans environ. Il fut inhumé le 13 avril 1505, dans l'église San Michele Visdomini.

Filippino est assurément un artiste moins original, un inventeur moins personnel que ne l'avait été son père. Venu en un temps où beaucoup de grandes questions étaient déjà résolues, il a moins tiré de lui-même, il a subi les influences ambiantes, entre autres celle de Domenico Ghirlandaio, qui l'avait précédé de quelques

[1] Nous sommes ici d'accord avec les derniers annotateurs de Vasari, qui ont très-justement dit de Filippino : *Peccò alquanto di durezza e di mancanza d'accordo*.

années dans la vie et dans l'art. Chez lui, le sentiment est moins intense que chez Domenico, mais il est de la même nature. Et le goût se développait si rapidement au quinzième siècle, le fruit succédait si vite à la fleur, que, toujours prompt à suivre les phases changeantes du style et quelquefois à les devancer, Filippino fit bientôt regarder son père et son maître comme les représentants d'un art abrogé : il n'a pas les rudesses naïves de Fra Filippo Lippi, il semble vouloir perfectionner, corriger peut-être la grâce un peu sauvage de



LA DÉLIVRANCE DE SAINT PIERRE (Église des Carmes, à Florence).

Botticelli. Il s'avance résolûment vers les méthodes qui tout à l'heure séduiront le seizième siècle et lui donneront son principal caractère. Il cherche pour ses personnages de grandes attitudes et de nobles allures ; la nature est son point de départ et sa règle, mais il ne s'enferme pas dans le portrait. Si fidèle qu'il soit à la vérité des physionomies, il les élargit volontiers dans le sens du type général, et, par endroits, il paraît avoir une vague prévision de la beauté. En ces fécondes années où s'achève le quinzième siècle, Filippino Lippi semble tendre la main aux grands maîtres qui vont venir.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Le Musée du Louvre ne possède malheureusement aucun tableau, aucun dessin de Filippino Lippi.

BERLIN. — *Le Christ en croix*. Ce tableau est peut-être celui qui, d'après Vasari, avait été peint par Filippino pour l'église Saint-Raphaël, à Florence.

BOLOGNE. — ÉGLISE SAINT-DOMINIQUE. — *Le Mariage de sainte Catherine;* auprès d'elle, on voit saint Paul, saint Sébastien, saint Jean-Baptiste et un autre saint. Cette peinture, qui, au dire de Vasari, *fu cosa degna di molto lode*, porte l'inscription suivante : OPVS PHILIPPINI FLOR. ICT. A. S. M CCCCC I. Elle a été restaurée avec soin il y a quelques années.

COPENHAGUE. — *La Séparation de Laban et de Rachel;* signé : *Filippus de Florentia*, M CCCC LXXXXVII.

FLORENCE. — PALAIS PITTI. — *La Vierge adorant l'enfant Jésus, avec le petit saint Jean-Baptiste et des anges*. Fond de paysage. Tableau rond.

La Mort de Lucrèce. Ce tableau représente en deux épisodes distincts, Lucrèce mourant en présence de son mari et de ses amis, et Brutus, qui, le poignard à la main, excite le peuple à la vengeance.

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.—*La Déposition de croix*. La partie supérieure du tableau est seule de Filippino; l'œuvre fut achevée par le Pérugin. (Provenant de l'Annunziata.)

MUSÉE DES OFFICES. — *L'Adoration des Mages*, tableau capital provenant du couvent des *Scopetani*, près de Florence. On lit derrière ce tableau l'inscription suivante : *Filippus me pinsit de Lipis Florentinus, addi 29 di marzo 1496*.

La Vierge assise sur un trône et entourée de saint Bernard, saint Victor, saint Jean-Baptiste et saint Zénobe. Peint pour la salle des Huit dans le palais de la Seigneurie. On lit au bas du tableau : ANNO SALVTIS M CCCC LXXXV. DIE XX FEBRUARI.

SAINTE-MARIE-NOUVELLE. — *Fresques de la chapelle Strozzi*. Ces peintures ont été restaurées en 1753. Le Musée des Offices possède le dessin original d'une des compositions de cette chapelle, la *Résurrection de Drusiana*.

ÉGLISE DES CARMES. — Filippino a exécuté une partie des fresques qui décorent la chapelle des Brancacci. Une de ces peintures (la *Délivrance de saint Pierre*) est gravée ci-dessus, page 7.

ÉGLISE DE LA BADIA. — *Apparition de la Vierge à saint Bernard*. Gravé par A. Lapi, dans *l'Histoire de la Peinture* de Rosini (planche 59). Chromo-lithographié en 1864 par F. Kellerhoven et gravé dans la présente notice, page 5.

ÉGLISE SAN SPIRITO. — *La Vierge, saint Martin, saint Nicolas et sainte Catherine, avec les figures agenouillées de Tanai de' Nerli et de sa femme*. Cité par Vasari.

LONDRES. — NATIONAL GALLERY. — *La Vierge et l'Enfant, avec saint Jérôme et saint Dominique*. La prédelle représente le *Christ descendu de la croix*. Ce tableau, mentionné par Vasari, avait été peint pour la famille Ruccellai, dont il porte les armoiries. Il ornait autrefois la chapelle de cette famille à l'église San Pancrazio, de Florence. Acheté pour la *National Gallery* en 1857.

L'Adoration des Mages. Provenant de la collection du marquis Orlandini, et acquis à Florence en 1857.

Saint François. Daté de 1492 et provenant de la galerie du marquis Costabili, de Ferrare. Acheté en 1859.

CABINET DE M. BERIAH-BOTFIELD. — *La Vierge et l'Enfant*, tableau connu sous le nom de *la Vierge aux doigts*. Provenant du palais Riccardi à Florence. Il en existe, dit-on, une réplique dans la galerie du marquis d'Alvanter, à Lisbonne. Exposé à la *British Institution* en 1850 et à Manchester en 1857.

LIVERPOOL. — INSTITUTION ROYALE. — *La Nativité de la Vierge*. Ce tableau appartenait autrefois à M. Roscoe, qui le considérait comme un Fra Angelico.

MUNICH. — *Le Christ apparaissant à sa mère*. On voit, sur le *gradino*, le cadavre du Christ entouré de saint François, de saint Dominique, de saint Augustin, de sainte Claire et de saint Célestin. (Tableau provenant de Prato.)

PRATO. — *La Vierge tenant l'enfant Jésus :* des anges soutiennent une couronne au-dessus de sa tête : près d'elle sont groupés saint Antoine, sainte Marguerite, saint Étienne et sainte Catherine. — Peinture à fresque, datée de 1498.

ROME. — ÉGLISE DE LA MINERVE. — La chapelle de la famille Caraffa. La *Dispute de saint Thomas*, qui fait partie de cette décoration, a été gravée par Corsi dans le livre de Rosini (planche 68). Elle est reproduite dans la présente notice, page 3.

PARIS — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4



École Italienne. *Sujets religieux.*

RAFFAELLINO DEL GARBO

NÉ VERS 1466. — MORT EN 1524.



GARBO

ÉCOLE florentine.

Les quelques pages que Vasari a consacrées à la biographie de Raffaellino del Garbo donnent l'idée d'un vie traversée par bien des misères. L'histoire de son talent paraît avoir été des plus tristes; car, après s'être annoncé par des coups de maître, après avoir été salué comme une des espérances de l'école florentine, le pauvre artiste serait, dit-on, descendu de l'excellent au médiocre et du médiocre au détestable. Il doit y avoir quelque exagération en tout ceci, mais il est certain qu'aux derniers temps de sa carrière, si brillante au début, Raffaellino subit toutes les tristesses de l'oubli, toutes les tortures de la pauvreté. Il est donc deux fois intéressant, car il touchera les uns par son talent, les autres par son malheur.

Raffaello, ou, comme l'appelaient tendrement ses amis, Raffaellino del Garbo naquit à Florence vers 1466. On ne sait rien de son père, sinon qu'il se nommait Bartolommeo, et ce détail n'est pas aussi indifférent qu'on pourrait le penser, puisqu'il nous permettra tout à l'heure de corriger une erreur de Vasari et d'enlever à Raffaellino une œuvre qui lui a été longtemps attribuée. Il était presque enfant lorsqu'il s'attacha à Filippino Lippi, qui n'était lui-même qu'un très-jeune maître, mais un maître déjà célèbre, puisqu'il avait peint dès 1480 le beau tableau de la *Badia*, l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*. Raffaellino ne fut guère moins précoce que son initiateur. Il dessinait constamment, presque toujours d'après nature. Nous avons quelque raison de croire que plusieurs de ses croquis, exécutés sur papier teinté et rehaussés de touches blanches, sont confondus dans les collections avec ceux de Filippino, dont il a été l'habile imitateur avant de devenir un maître personnel.

Filippino Lippi n'avait pas tardé à se prendre d'une vive amitié pour cet ardent travailleur. Lorsque, vers 1493, il fut mandé à Rome par le cardinal Caraffa, il l'emmena avec lui et il en fit le premier de ses collaborateurs en l'associant à ses grands travaux dans l'église de Santa Maria sopra Minerva. Il est bien entendu que Raffaellino ne joua, en cette occasion, que le rôle d'un aide intelligent, Filippino n'ayant besoin de personne pour inventer et pour produire ; tout l'honneur de cette décoration revient au maître inspiré. Vasari semble indiquer cependant que Raffaellino peignit non-seulement la voûte de la chapelle de Caraffa, mais aussi quelques figures. Ce travail, dit le biographe, fut grandement estimé, et Filippino, exagérant un peu la bienveillance et la modestie, alla jusqu'à déclarer qu'à certains égards Raffaellino était un meilleur peintre que lui.

Lorsqu'il revint à Florence, Raffaellino del Garbo trouva tout le monde empressé à lui complaire, c'est-à-dire à le faire travailler. Les grands seigneurs et les corporations religieuses se disputèrent son talent et son zèle. Les œuvres, très-nombreuses, qu'il produisit alors ont péri pour la plupart : c'étaient presque toujours des fresques, et la restauration ou la démolition des murailles qu'elles décoraient en ont malheureusement entraîné la ruine. Mais Raffaellino a fait aussi des tableaux, et il a ainsi sauvé la gloire de son nom. Nous retrouvons une de ces peintures, la meilleure peut-être, à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. C'est une *Résurrection de Jésus-Christ*, que Raffaellino avait peinte, à la demande de la famille Capponi, dans l'église de Mont-Olivet. Cette scène, conçue dans le sentiment du drame, porte la vigoureuse empreinte du siècle qui allait finir. Raffaellino y montre un pinceau sincère et résolu. Attentif à traduire chaque expression et à écrire nettement le moindre détail, il a particulièrement soigné les figures des soldats qui, épouvantés du fait miraculeux qui vient de s'accomplir, se pressent autour du sépulcre désormais inhabité. Dans leur accoutrement farouche et volontairement barbare, ces soldats font penser à ceux de Mantegna, non qu'on puisse croire, de la part de Raffaellino, à une imitation systématique, mais parce qu'il circule toujours autour des artistes du même temps de grands courants chargés d'effluves mystérieuses dont ils subissent tous l'influence. Une recherche pareille, celle d'une expression intense, se lit sur le visage du garde qui est couché au premier plan. Raffaellino se complaît aussi aux fantaisies ingénieuses de l'art renaissant. Sur le tombeau d'où le Christ vient de s'élancer radieux, il a représenté en grisaille des sphynx qui, chevauchés par de petits génies, s'enlèvent harmonieusement sur un fond d'or. Ce curieux sentiment de l'ornementation antique, cette innocente recherche de l'archaïsme, Raffaellino les devait sans doute à son maître Filippino Lippi ; il avait d'ailleurs en lui cette jeune ardeur qui résume l'effort de toute une école. Pour nous, nous faisons un cas singulier de ce tableau de *la Résurrection*, qui prouve que, tout en regardant autour de lui, Raffaellino del Garbo avait alors un accent viril et personnel.

Le caractère de cette œuvre est si nettement écrit qu'il doit faire naître quelque doute sur l'authenticité d'un tableau que conserve le Musée des Offices et qui a été parfois attribué à Raffaellino. On y voit la Vierge avec l'enfant Jésus au milieu d'un charmant paysage. A propos de cette peinture, le rédacteur du Catalogue de 1864 fait suivre d'un point d'interrogation le nom de Raffaellino, donnant ainsi une preuve de prudence qu'on n'imite pas toujours ailleurs. La Vierge et l'Enfant ont tous deux des carnations d'un ton doucement doré ; les verdures du paysage sont pleines de chaleur, et l'on voit passer dans le fond de ravissantes figurines. Nous aimerions beaucoup que ce tableau fût de Raffaellino, mais il ressemble si peu à la *Résurrection* de l'Académie des Beaux-Arts, que nous demandons la permission de douter et d'attendre.

Le tableau du Musée des Offices ne ressemble pas non plus au *Couronnement de la Vierge* que possède le Musée du Louvre et dont l'authenticité est parfaitement établie. C'est celui dont Vasari a parlé et que Raffaellino peignit pour l'église Saint-Salvi près de Florence. Cette composition magistrale se divise en deux parties : en haut, dans le ciel, la Vierge, joignant les mains, est assise devant le Christ, qui la couronne ; ce groupe est supporté par des têtes de chérubins ; à droite et à gauche, des anges tiennent des instruments de musique et chantent les louanges de la Madone glorifiée. Dans la partie inférieure du tableau sont debout quatre austères personnages : saint Benoît, avec le livre qui contient la règle de son ordre ; saint Salvi, avec la crosse épiscopale ; saint Giovanni Gualberto, tenant un crucifix à la main, et saint Bernardo degli Uberti,

ayant en tête le chapeau rouge des cardinaux. Ce tableau est d'une exécution robuste, d'un sentiment grave. d'une coloration puissante et chaude. Bien que les chérubins aux ailes empourprées qui supportent le groupe de la Vierge et du Christ soient une réminiscence des maîtres du quinzième siècle, notamment de Cosimo Roselli, le



LE COURONNEMENT DE LA VIERGE (Musée du Louvre)

tableau appartient évidemment à la nouvelle période de l'art, à la grande école qui va régner de 1500 à 1520. Certes, Filippino Lippi aurait aisément trouvé au bout de son pinceau les beaux rouges de la robe du cardinal degli Uberti, mais il aurait négligé peut-être de les fondre dans l'harmonie générale ; les anges musiciens, les têtes sévères des personnages datent aussi du seizième siècle. Comment croire qu'un artiste qui peignait si bien ait pu, comme on l'assure, décliner peu à peu et perdre tout à fait sa vigueur ?

Vasari le dit cependant. Comment et à quelle époque se manifesta cette décadence, c'est un point qui n'est

pas suffisamment éclairci. Raffaellino était pauvre, et le travail devint pour lui une nécessité fatale. Son activité s'accrut en raison de la difficulté des circonstances. Les peintures qu'il exécuta alors ont péri pour la plupart. Il reste encore à Florence, dans le réfectoire du couvent de Sainte-Marie-Madeleine de Pazzi, une fresque qui représente la *Multiplication des Pains*, et dans une chapelle de la même église, les figures de saint Roch et de saint Ignace ; mais que sont devenus la *Madone* qu'il avait peinte à fresque en 1504 pour l'église Saint-Georges, le *Saint Sigismond* du couvent des *Murate* que Cinelli mentionne encore en 1677 comme *bellissimo*, et tant d'autres œuvres que cite Vasari ? Tout cela a disparu, et il faut d'autant plus le regretter que ces fresques ou ces tableaux auraient seuls pu nous dire si Raffaellino avait compromis autant qu'on l'assure son talent et sa renommée.

Il convient toutefois de mettre le lecteur en garde contre une méprise dont Raffaellino del Garbo pourrait avoir à se plaindre. Le dénombrement de son œuvre, dressé par Vasari, est tellement complet, qu'il l'est trop. Dans l'excès de son zèle, le biographe a attribué au courageux artiste des peintures qui ne sont pas de lui, entre autres une *Apparition de Jésus-Christ à saint Grégoire*, qui, de son temps, était placée au-dessus de la porte de la sacristie, dans l'église du Saint-Esprit. Son erreur s'explique par ce fait, qu'au commencement du seizième siècle il y avait à Florence plusieurs artistes qui portaient le nom de Raffaello, et il faut remercier les récents annotateurs de Vasari du soin qu'ils ont pris de distinguer les uns des autres ces divers homonymes. Ils font observer que l'*Apparition de Jésus-Christ* est signée *Raphael Carli* (c'est-à-dire fils de Carlo), et qu'elle sort évidemment d'une autre main que celle du fils de Bartolommeo.

Nous nous bornerons à cet exemple pour montrer que, faute d'y regarder avec de bons yeux, Vasari et ses contemporains ont pu confondre quelquefois les œuvres de Raffaellino del Garbo avec celles de ses voisins. Cette confusion a dû lui être nuisible et confirmer les juges distraits dans cette pensée que son talent changeait souvent d'idéal et qu'il perdait peu à peu sa vigueur. Nous avons déjà dit un mot de cette décadence, qu'expliqueraient au besoin les fatalités de la vie de Raffaellino. Le vaillant artiste s'était marié ; les enfants étaient venus nombreux, charmants, redoutables : il avait désormais charge d'âmes, et pour assurer à tous ceux qui l'entouraient une existence, même des plus élémentaires, il lui fallait travailler sans cesse, exécuter rapidement des œuvres rapidement conçues et se passer de l'inspiration lorsque l'inspiration ne venait pas visiter son atelier appauvri. Raffaellino fut obligé d'accepter les plus humbles commandes, et, après avoir eu l'honneur d'être le collaborateur de Filippino Lippi, il finit par mettre sa fantaisie au service de ces arts, — respectables encore mais moins grands que l'art pur, — que nous appelons, dans le jargon moderne, les arts industriels. Il fit un grand nombre de dessins pour les *ricamatori*, c'est-à-dire pour ces habiles brodeurs qui, mélangeant la soie aux fils d'or, faisaient des parements d'autel et des vêtements sacerdotaux. Ainsi, la clientèle de Raffaellino changea peu à peu de caractère, et bientôt celui qui avait pu, aux heures dorées de sa jeunesse, travailler pour des princes et des grands seigneurs, ne travailla plus que pour des manœuvres. L'âge survint, l'invention se fit moins abondante, la main moins prompte : Raffaellino del Garbo était pauvre et oublié lorsqu'il mourut, à l'âge de cinquante-huit ans, en 1524. Ce fut, à vrai dire, une triste destinée que la sienne ; elle enseigne qu'il ne faut croire ni aux plus brillantes promesses, ni aux plus radieuses aurores.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

MUSÉE DU LOUVRE. — *Le Couronnement de la Vierge.* Tableau provenant de l'église de Saint-Salvi. (Gravé p. 3.)

Le Christ descendu de la croix et pleuré par les saintes femmes. (Dessin à la plume et lavé.)

Trois autres dessins dont le sujet est emprunté à l'histoire de Joseph et de ses frères.

BERLIN. — *La Vierge et l'Enfant :* à droite, saint Nicolas et saint Vincent; à gauche, saint Dominique et saint Pierre.

La Vierge entre deux anges faisant de la musique.

La Vierge, avec saint Sébastien et saint André.

FLORENCE, ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS. — *La Résurrection de Jésus-Christ.* Tableau cité par Vasari et provenant du couvent de Mont-Olivet, près de Florence.

MUSÉE DES OFFICES. — *La Vierge et l'enfant Jésus dans un paysage.* Cette charmante peinture, dont l'authenticité n'est pas établie, n'est mentionnée ici que pour mémoire.

COUVENT DE SAINTE-MARIE-MADELEINE DE PAZZI. — *La Multiplication des Pains*, fresque dans le réfectoire.

Saint Roch et saint Ignace. Ces deux figures sont placées dans la chapelle de Saint-Sébastien.

ROME. — ÉGLISE DE SANTA-MARIA SOPRA MINERVA. La voûte de la chapelle de la famille Caraffa.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Florentine. *Sujets Religieux.*

FRA BARTOLOMMEO

NÉ EN 1469. — MORT EN 1517.



Lorsque, aux derniers jours du quinzième siècle, Jérôme Savonarole groupait autour de sa chaire tout un peuple attentif aux élans de sa parole inspirée, l'éloquent dominicain savait parler tous les langages, et, comme il s'adressait à des Florentins, comme il voyait autour de lui l'élite des artistes du temps, il mesurait son enseignement à la valeur de son auditoire et se plaisait à faire intervenir l'art, sa mission et ses fêtes dans ses prédications les plus austères. Prompt à saisir les choses par leur grand aspect, il annonçait que le passé avait dit tout ce qu'il pouvait dire, il posait les bases de l'esthétique chrétienne, il enseignait l'idéal nouveau. A cette foule d'auditeurs qui, pour s'enivrer de ses leçons, s'étaient levés avant le jour ou avaient campé une partie de la nuit sur la place Saint-Marc, il disait que le temps était venu de renoncer aux fictions profanes de la mythologie, que la peinture se perdait par son amour rétrospectif pour les nudités antiques, qu'il fallait parler au cœur plutôt qu'aux yeux, que la loi de la beauté devait être cherchée non dans la représentation minutieuse de l'individu, mais dans la conception épurée des formes universelles, et que, l'art ayant une haute destination morale, les seuls sujets qui fussent dignes d'occuper le sculpteur ou le peintre, c'étaient le Christ, la Vierge, les saints et Dieu lui-même, en un mot tout ce qui peut rappeler

à l'homme que la seule œuvre sérieuse en ce monde, c'est le salut de son âme et la conquête de la vie qui ne doit point finir.

On sait quel fut le premier résultat de cet austère enseignement. Des artistes, dans toute la force de l'âge et dans tout l'éclat de la renommée, comme Botticelli et Lorenzo di Credi, s'enrôlèrent parmi les sectateurs de Savonarole, et, trop prompts à se laisser convaincre, poussèrent le zèle jusqu'à brûler publiquement les dessins profanes, les figures nues qu'ils avaient autrefois étudiées d'après nature. Sur les jeunes gens, l'effet fut plus vif encore : une lumière nouvelle se leva dans leur âme, ils se donnèrent tout entiers, et l'un d'entre eux fut tellement touché de la parole du maître, qu'il renonça au monde et revêtit l'habit monastique.

Cet enthousiaste, qui fut à la fois un moine assidu à tous ses devoirs religieux et un artiste aussi laborieux que puissant, c'est Bartolommeo, ou, pour employer la forme toscane, Baccio della Porta. Né en 1469, à Savignano, petit village des environs de Florence, il était fils d'un certain Paolo, que les anciens documents désignent sous le nom *del Fattorino*, sans doute à cause de l'humble profession que son père avait exercée. Paolo confia son fils, encore enfant, à des parents qui habitaient Florence et qui demeuraient près de la porte de San Pier Gattolini : de là le surnom de *della Porta* qui fut donné à Bartolommeo. L'excellent sculpteur Benedetto da Maiano, qui était au nombre des amis de la famille, s'intéressa à lui, et, d'après ses conseils, le jeune homme fut placé dans l'atelier de Cosimo Roselli, artiste célèbre alors, mais qui tenait pour les anciennes méthodes et dont le talent demeura toujours un peu dur et tendu. Roselli n'était pas d'ailleurs aussi attentif qu'il aurait dû l'être aux études, aux progrès de ses élèves : il cherchait, dit-on, l'œuvre hermétique, et il perdit, devant ses fourneaux stérilement allumés, un temps qu'il aurait pu employer d'une manière plus profitable pour l'art, pour ses disciples et pour lui-même.

Dans cet atelier hanté par les chimères, Bartolommeo eut pour camarade le jeune Mariotto Albertinelli, qui devait plus tard devenir son associé. Bien que leurs caractères fussent singulièrement différents, — Albertinelli étant homme de plaisir autant que Baccio était homme d'étude et de sérieux labeur, — les deux élèves de Roselli s'entendirent tout d'abord, et ils n'eurent pas de peine à reconnaître qu'il était de leur intérêt de quitter un maître aussi distrait, aussi insuffisant. Ils lui dirent donc adieu, et achevèrent sans son secours une éducation qu'ils avaient à peine ébauchée chez lui. Mais en ces temps heureux où l'art rayonnait dans les rues, dans les palais, dans les églises, un artiste florentin n'était jamais seul ; s'il perdait un maître, il en retrouvait dix. Le jardin que Laurent de Médicis possédait sur la place Saint-Marc était plein de merveilles de l'antiquité, statues, bustes, débris mutilés, mais héroïques toujours, qui enseignaient la loi des grandes formes et des nobles attitudes : c'est là que Bartolommeo et Albertinelli se perfectionnèrent dans le dessin ; c'est là qu'ils comprirent qu'un peu de grammaire ne messied pas à ceux qui commencent.

Mais la fréquentation de ce musée en plein air ne suffit pas à Bartolommeo. Curieux de compléter par des leçons plus précises celles que Roselli lui avait données, il voulait apprendre à peindre, et surtout à peindre à la moderne. Il sentait vaguement que le quinzième siècle, si grand et si loyal qu'il fût, n'avait pas dit le dernier mot dans les choses matérielles de la peinture ; il rêvait un faire plus souple, des colorations plus fondues, un modelé plus caressé, plus attendri ; c'est dire avec quelle ardeur il s'éprit des œuvres nouvelles alors de Léonard de Vinci, qui, de son côté, avait fait le même rêve et l'avait réalisé. A proprement parler, c'est dans Léonard qu'il faut chercher le point de départ de Fra Bartolommeo, le sentiment de son clair-obscur, sa manière d'accuser les ombres et les clairs et de donner aux formes imitées le saisissant relief de la vie. Ce que Bartolommeo comprenait si bien, il essaya de l'enseigner à Albertinelli, et lorsque tous deux se sentirent assez bien armés pour commencer le combat, ils entreprirent de travailler ensemble, mettant en commun, dans une association dont l'histoire de l'art n'offre que peu d'exemples, leur talent, leur peine et les premières joies de l'argent noblement gagné.

Une certaine obscurité enveloppe cette phase des débuts de Fra Bartolommeo et de son ami. Ils étaient encore inconnus, et personne n'a pris soin de signaler les œuvres de leur jeunesse. Ils peignaient surtout des madones, et à l'heure où Vasari publiait son livre, il y avait dans les cabinets des amateurs de Florence un certain nombre de ces pieuses images, dues au pinceau ou tout au moins à l'invention de Bartolommeo. Le

biographe cite aussi comme un travail de ses premiers temps les peintures qu'il exécuta pour Pier del Pugliese. Ce protecteur des arts, dont le nom se trouve souvent mentionné dans la vie des artistes toscans, possédait un de ces charmants bas-reliefs où Donatello a fait sourire la Vierge tenant le Bambino dans ses bras. Pugliese fit enfermer ce bijou dans une sorte d'armoire qu'on pouvait à son gré ouvrir ou fermer, et sur les vantaux de laquelle Bartolommeo peignit *a guisa di miniatura*, dit Vasari, d'un côté, *l'Annonciation*, et à la face opposée, *la Nativité de Jésus* et *la Circoncision*. Le musée des Offices conserve aujourd'hui ces



LA PRÉSENTATION AU TEMPLE (Musée de Vienne).

précieuses peintures, qui montrent un talent si sûr déjà et si formé, que quelques critiques, entre autres le professeur Rosini, ont douté qu'elles fussent des premiers temps du maître.

Bartolommeo préludait ainsi à ses chefs-d'œuvre futurs, lorsque les prédications de plus en plus accentuées du moine Savonarole l'entraînèrent dans un courant d'idées tellement puissant, qu'il n'y put résister et que le talent de l'artiste, l'esprit de l'homme, sa liberté, son cœur, tout fut emporté vers des régions nouvelles. Savonarole, qui avait déjà visité Florence, y revint en 1490, appelé par Laurent de Médicis, et plus que jamais puissant par la parole, par la foi, par l'action. Les Florentins écoutèrent ses énergiques prédications, et bientôt ils se divisèrent. La scission s'établit parfois dans la même famille, dans le même atelier. Bartolommeo et Albertinelli, si unis jusque-là, cessèrent tout à coup de s'entendre. Le premier, nature recueillie, pieuse, attentive aux nobles spéculations de l'esprit, devint l'un des plus zélés auditeurs de

Savonarole, et, comme l'avaient fait Botticelli, Lorenzo di Credi et plusieurs autres, il s'enrôla dans la secte des *piagnoni* ou des *pleureurs*. Mariotto, homme de plaisirs et chercheur d'aventures, résista d'autant plus à l'influence austère du moine dominicain qu'il s'était acquis les bonnes grâces des Médicis et qu'il les eût infailliblement perdues s'il s'était allié à leur plus fougueux ennemi. Il se fit alors entre les deux camarades de l'atelier de Roselli une rupture d'un moment. Mais lorsque Pierre de Médicis eut été chassé de Florence, en 1494, Albertinelli, persuadé que les vaincus ont toujours tort, se rapprocha de son ami. Quant à Bartolommeo, il passa dans une sorte de pieux délire les quatre années que dura le règne triomphant de Savonarole. Enivré de ses prédications, il se livrait sans restrictions et sans limites, et si l'on se place au point de vue de l'art, on est tenté de déplorer ce dévouement, puisque Bartolommeo fut de ceux qui, lors des auto-da-fé de 1497 et de 1498, jetèrent aux flammes leurs dessins, leurs études d'après les figures nues. Cette perte est irréparable, et elle devra toujours être regrettée ; mais, si Bartolommeo brûla ses croquis, il conserva heureusement dans son souvenir la science qu'il s'était acquise par l'étude assidue de la nature vivante : ses dessins, feuilles légères, s'anéantirent dans le bûcher de la place Saint-Marc, son génie en sortit radieux et éternel.

Dans l'enthousiasme de ses vingt-cinq ans, Bartolommeo ne fut pas seulement l'auditeur convaincu de Savonarole; il l'a connu, il a fait son portrait, et, malgré la différence des situations et de l'âge, il se créa entre eux deux des relations amicales, comme celles qui se nouent entre le maître et le disciple. Bartolommeo, charmé dès la première heure, poussa le dévouement jusqu'au bout. Lorsque vinrent les mauvais jours, lorsque la religion et la politique unirent leurs efforts pour couper court aux succès de Savonarole, le jeune peintre était à ses côtés. Mais son âme tendre était plus propre à la prière qu'au combat. Le 8 avril 1498, une foule ameutée vint, au nom de l'ordre, faire le siége du couvent de Saint-Marc, où s'étaient retirés Savonarole et les siens. Les *piagnoni* se défendirent vaillamment, pendant que les moines, et Bartolommeo avec eux, réfugiés dans le chœur de l'église, suppliaient Dieu de leur venir en aide; mais les assaillants mirent le feu aux portes du couvent, ils pénétrèrent jusqu'au milieu des frères agenouillés, le sang coula, et Savonarole, pour arrêter le massacre, se livra à ses ennemis. Vasari prétend, et tout le monde a répété après lui, que c'est pendant cette scène tumultueuse que Bartolommeo, quelque peu effrayé, aurait fait vœu de revêtir l'habit monastique s'il échappait vivant au carnage : « *Fece voto*, écrit-il, *se scampava da quella furia, di vestirsi subito l'abito di quella religione.* » Quelques jours après, le 23 mai, Jérôme Savonarole montait sur le bûcher.

Lorsque ces douloureux événements s'accomplirent, Bartolommeo était engagé dans un grand travail; à la demande de Gerozzo Dini, il avait commencé à peindre à fresque *le Jugement dernier* dans la chapelle de l'hôpital de Sainte-Marie-Neuve. L'extrait d'un compte publié par le père Marchese [1] prouve qu'une partie de cet ouvrage lui fut payée en 1499, mais il ne l'acheva pas lui-même. Sans doute la composition tout entière appartient bien à Bartolommeo; il n'en peignit cependant que la partie supérieure, le reste fut terminé par Albertinelli.

L'artiste était alors occupé d'autres pensées. Fidèle à sa promesse, il se préparait à embrasser la vie monastique; il se retirait à Prato, où les Dominicains avaient une maison, et, le 26 juillet 1500, il y prenait l'habit. L'année suivante, ayant fait profession, il retourna à Florence, au couvent de Saint-Marc, et dès lors il est mentionné dans les textes sous le nom de Fra Bartolommeo et quelquefois sous la désignation plus simple qu'il a pour toujours illustrée, *il Frate*.

Tout entier à ses pensées religieuses, le nouveau moine paraît être demeuré près de six ans sans toucher à un pinceau. Ce n'est que vers 1506 que, supplié par le prieur du couvent, — et l'exemple de Fra Angelico aurait dû suffire à le décider, — il remit la main à l'œuvre. Il peignit alors, pour Bernardo del

[1] Dans le livre intitulé : *Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti domenicani*, le P. Vincenzo Marchese a raconté, d'après les documents authentiques, la vie de Fra Bartolommeo. Notre étude, on le reconnaîtra bien vite, n'est qu'un extrait décoloré de cet excellent travail.

Bianco, l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*, importante composition qui, placée d'abord à l'abbaye de Florence (*la Badia*), est aujourd'hui à l'Académie des beaux-arts[1]. Nous croyons y reconnaître



MADONE ET SAINTS.

les hésitations d'un talent encore mal assuré. L'air manque, les plans ne sont pas logiquement indiqués dans cette peinture un peu laborieuse. Sous le rapport de la couleur, l'*Apparition de la Vierge* est un

[1] Le payement de ce tableau donna lieu à de longs débats, les parties ne pouvant se mettre d'accord sur le prix. A la suite de nombreuses réunions d'arbitres, l'affaire fut enfin terminée le 17 juillet 1507. On voit dans les pièces publiées par le P. Marchese (II, p. 360) que le couvent de Saint-Marc avait pris en mains la cause de Fra Bartolommeo.

assemblage hasardeux de tons clairs opposés à des tons foncés ; la grande loi de l'unité y est à chaque instant méconnue. Ce qu'on doit admirer dans ce tableau incomplet, c'est la tête du saint, qui resplendit d'une divine extase. Considérée dans son ensemble, l'œuvre trop vantée de Fra Bartolommeo montre que le long repos qui avait suivi son entrée dans l'ordre de Saint-Dominique n'avait pas beaucoup profité à son talent. Qu'est-ce à dire, sinon que, pour développer et mûrir le génie d'un maître, le travail est encore plus fécond que la prière ?

Un fait étrange, c'est qu'au moment où il achevait le tableau de la Badia (1506), Fra Bartolommeo avait déjà sans doute noué ses premières relations avec Raphaël. Celui-ci était arrivé à Florence dès le mois d'octobre 1504, et malgré les deux voyages qu'il fit à Pérouse en 1505 et 1507, malgré ses excursions à Urbin (1506), on peut dire que Florence, où il avait tant à apprendre, fut son séjour préféré jusqu'au milieu de l'année 1508, époque à laquelle il retourna à Rome. Nous demandons pardon de la sécheresse de ces dates, mais, comme les relations de Raphaël avec Fra Bartolommeo ont, dans la biographie de l'artiste dominicain, une importance considérable, il y aurait un intérêt réel à pouvoir en préciser le commencement. Pour nous, nous estimons que les deux maîtres ont pu s'entrevoir avant 1506, mais qu'ils n'ont eu le bonheur d'échanger leurs idées et de s'instruire l'un l'autre qu'après cette date, c'est-à-dire lorsque Fra Bartolommeo, au sortir de sa pieuse retraite, se remit à la peinture. Leurs relations ne furent sans doute interrompues que par le départ de Fra Bartolommeo pour Venise, en avril 1508. Ces dates étant provisoirement acceptées, le moine avait trente-sept ans; Raphaël en avait vingt-trois environ lorsque les deux artistes, venus de points si divers, se rencontrèrent et se comprirent. Vasari et le dernier historien de Fra Bartolommeo s'accordent à dire que Raphaël aurait enseigné la perspective au *Frate: Insegno i termini buoni della prospettiva.* Il doit y avoir quelque exagération dans ce récit, car il est difficile d'admettre qu'un Florentin, presque un élève de Léonard de Vinci, eût attendu jusqu'à cette époque pour se perfectionner dans un art que Florence savait si bien. De son côté, le peintre d'Urbin put prendre auprès de Fra Bartolommeo une manière de peindre plus large et plus délibérée, réchauffer son coloris, jusqu'à ce jour trop péruginesque, et enrichir son talent, qui dès lors arrive à la force sans perdre la grâce, les principaux caractères qui constituent sa seconde manière. Toutefois, nous sommes de ceux qui pensent que, dans cet échange d'idées, Raphaël a plus donné qu'il n'a reçu.

Mais, à l'heure où Fra Bartolommeo profitait ainsi des conseils du jeune Raphaël, il sentait, dans la sincérité de son génie, que l'art est illimité comme le ciel et qu'il lui restait encore quelque chose à étudier. Il pensa sagement qu'à tout ce que lui avaient appris Cosimo Roselli, les prédications de Savonarole, l'œuvre de Léonard, ses entretiens avec Raphaël, il pouvait ajouter une richesse de plus. De tous temps il avait eu un goût inné pour les fêtes de la couleur et l'intensité des tons; il aimait ce fier langage, il ne savait pas le parler. Il voulut devenir coloriste, et il songea à Venise. L'heure était bien choisie : les vieux maîtres, tels que Jean Bellini et V. Carpaccio, vivaient encore ; malgré leur jeunesse, Giorgione et Titien brillaient dans l'éclat de leur double aurore. Une occasion favorable s'étant présentée, Fra Bartolommeo partit pour Venise, en avril 1508, avec le syndic du couvent de Saint-Marc. Il y fut fort bien reçu, d'abord par le sculpteur florentin Baccio da Monte Lupo, un ancien adhérent de Savonarole, qui avait pris le chemin de l'exil après le dénoûment du sombre drame, et ensuite par les frères de Saint-Dominique établis à Murano, au couvent de Saint-Pierre martyr. Quant à ses relations avec les artistes vénitiens, et entre autres avec Giorgione, elles sont vraisemblables, mais elles ne sont nullement prouvées, et ici nous croyons devoir être moins affirmatif que les historiens qui nous guident. En réalité, Fra Bartolommeo vit et admira les œuvres des coloristes vénitiens, mais il resta peu de temps à Venise. Vasari ne parle même pas de ce voyage.

Avec des données toutes nouvelles sur la couleur, Fra Bartolommeo rapporta de cette excursion le projet d'une composition importante qui lui avait été demandée par les dominicains de Murano. Dès son retour, il se mit à l'œuvre. Il peignit l'*Extase de sainte Catherine de Sienne et de sainte Marie-Madeleine*, le plus vénitien de ses tableaux. Cette peinture est celle qu'on voit aujourd'hui à Lucques, dans l'église Saint-Romain; car — les détails de l'affaire sont abondamment exposés par le père Marchese, — le malheur

des temps ne permit pas aux religieux de Murano de prendre possession du tableau qu'ils avaient commandé. Les moines de Saint-Marc durent alors donner une autre destination au travail du *Frate*.



LA VIERGE, SAINTE CATHERINE DE SIENNE ET PLUSIEURS SAINTS (Musée du Louvre).

C'est là un de ces chefs-d'œuvre qui suffisent à illustrer un maître, à honorer une école. Le Père éternel, entouré d'un groupe d'anges, occupe la partie supérieure de la composition. Ces anges sont du style le plus charmant et le plus pur. Au-dessous, les deux saintes, soulevées de terre par une

divine extase, prient et adorent dans un ravissement céleste. Ces figures se détachent sur un fond de paysage d'une coloration très-riche, et pour ainsi dire giorgionesque. Au sentiment du père Marchese, qui, il est vrai, a pour son héros des complaisances extrêmes, ce paysage serait aussi beau que ceux qu'on admire dans les plus célèbres toiles vénitiennes. Il est incontestable qu'il y a dans cette peinture, et dans celles que Fra Bartolommeo exécuta après son séjour à Venise, une chaleur de ton, une magnificence, un éclat qui durent surprendre et charmer les Florentins.

Fra Bartolommeo avait appris à peindre vite, mais il ne trouvait pas que sa main obéît assez promptement à sa pensée, toujours active et féconde, et comme il sentait s'agiter en lui mille sujets impatients d'éclore, il reprit un collaborateur, mieux que cela, un associé. Malgré les nuages qui s'étaient élevés entre lui et Albertinelli, il avait gardé pour le capricieux artiste une amitié persistante, et, lui donnant une preuve d'estime dont les biographes n'ont pas assez tenu compte, il lui avait confié la tutelle de son frère Pietro del Fattorino. Albertinelli fut donc rappelé, et en 1509 les deux maîtres s'associèrent de nouveau. Cette association, qui fut très-féconde, dura jusqu'au 5 janvier 1512. Une chambre du couvent de Saint-Marc leur servit d'atelier. Esprit inventif et prompt à créer, Fra Bartolommeo donnait le dessin, il faisait même souvent une première préparation, un *dessous*, sommairement indiqué, avec les ombres et les clairs; Albertinelli peignait le tableau et le poussait même assez avant; puis le Frate le retouchait, en réchauffait les teintes et donnait aux figures principales l'accent et la maestria. C'est sans doute dans ces conditions que fut exécutée, en 1509, *la Vierge avec saint Étienne et saint Jean* qu'on voit à la cathédrale de Lucques, et qui a été gravée par S. Jesi. La grande composition du musée du Louvre, qui est datée de 1511, est peut-être aussi l'œuvre des deux artistes. On connaît cette belle page, qui représente *le Mariage mystique de sainte Catherine de Sienne*, et que le moine dominicain a signée lui-même en ajoutant à son nom la touchante inscription chrétienne : *Orate pro pictore*. Sous un dais dont les rideaux sont relevés par des anges d'un style qui rappelle celui de Raphaël, la Vierge est assise sur un trône qu'entourent saint Pierre, saint Barthélemy, saint Vincent, saint François et saint Dominique. L'Enfant Jésus passe l'anneau symbolique au doigt de sainte Catherine, agenouillée à ses pieds. Ce tableau, si précieux pour nous, — c'est le premier Fra Bartolommeo qui soit entré en France, — fut donné, en 1512, à Jacques Hurault, évêque d'Autun, ambassadeur de Louis XII près de la république florentine. Placé au Louvre, à quelque distance du *saint Jérôme* d'Albertinelli, il montre que si Mariotto y a pris part, son travail, souvent un peu débile, s'est en quelque sorte effacé sous le pinceau viril de Bartolommeo, qui, en repeignant le tableau presque tout entier, l'a fait sien : ce n'est donc pas sans justice qu'il n'y a inscrit que son nom. On y retrouve cette symétrie savante et libre, ce balancement des groupes, cette ampleur dans les draperies, cette recherche du type généralisé, et aussi, mais dans certaines parties seulement, cette richesse de coloration qui sont les caractères principaux du mâle talent du peintre dominicain. La grandeur sereine des attitudes et le bon goût du dessin montrent à quel point le *Frate* avait été touché du génie de Raphaël, ou plutôt quelle étroite parenté les unissait dans la recherche de l'idéal; mais, dois-je le dire? la partie faible dans ce tableau, si puissant d'ailleurs, c'est l'émotion. Comparé à une œuvre d'André del Sarte, *le Mariage de sainte Catherine* paraîtrait froid. Faut-il croire que le cœur était demeuré moins ardent chez lè moine enfermé dans son cloître silencieux, et qu'il avait au contraire gardé la poésie et le don des larmes chez le grand artiste qui, mêlé aux agitations du monde, savait, pour les avoir éprouvées, toutes les tristesses de la vie?

Parmi les œuvres exécutées en commun par Bartolommeo et Albertinelli, beaucoup sont perdues; mais nous pouvons, indépendamment des tableaux que nous avons cités, rattacher au souvenir de leur association *la Vierge* qu'on voit encore dans l'église Sainte-Catherine à Pise, et qui porte la date de 1511. Nous sommes aussi autorisé à penser que les deux artistes étaient encore associés lorsque, l'année suivante, la Seigneurie de Florence commanda à Fra Bartolommeo, pour décorer la Salle du Conseil, une vaste peinture qui devait représenter la Madone entourée des saints protecteurs de la ville. On ignore pourquoi ce tableau ne fut jamais terminé. Il existe encore, mais à l'état d'ébauche, à la Galerie des Offices. C'est une préparation monochrome de tons roux, qui, par endroits, laissent transparaître la toile. Cette

composition, pleine de sérénité et d'ampleur, a ce charme mystérieux que l'inachevé donne aux œuvres humaines.

D'après les conjectures du père Marchese, un événement de quelque importance doit prendre place, à la date de 1514, dans le récit de la vie du *Frate*. Raphaël, on peut le croire, l'avait bien des fois sollicité de venir à Rome, où l'appelaient d'ailleurs tant d'œuvres éclatantes à admirer. Autorisé par ses supérieurs à faire ce



LE SAUVEUR DU MONDE (Académie des Beaux-Arts, à Florence).

voyage, Fra Bartolommeo se mit en route et s'arrêta sans doute à Viterbe, au couvent de Santa Maria della Quercia, qui a possédé jadis deux tableaux de sa main. Arrivé à Rome, Bartolommeo vit Raphaël et peut-être Michel-Ange; mais il ne paraît pas que, malgré son talent et ses illustres relations, il ait travaillé pour Léon X. Il fut accueilli néanmoins par Fra Mariano Fetti, ancien adhérent de Savonarole, qui avait abjuré ses erreurs passées pour se tourner du côté des vainqueurs. Mariano remplissait auprès du pape l'office qui fut plus tard confié à Sébastien del Piombo, et qui consistait à apposer le sceau pontifical sur les bulles et les lettres officielles. Bartolommeo peignit pour ce personnage, qui tranchait du Mécène, les deux grandes figures de

Saint Pierre et de *Saint Paul* qu'on voit aujourd'hui au palais de Monte-Cavallo et dont les cartons sont conservés à l'Académie de Florence.

Le séjour de Fra Bartolommeo à Rome fut d'assez courte durée : le père Marchese pense qu'il n'y demeura guère plus d'un ou deux mois. Il souffrait déjà du mal qui devait l'enlever, et il se sentait un peu dépaysé dans ce monde factice et remuant dont la vie ressemblait si peu aux mœurs paisibles du couvent de Saint-Marc. Il revint donc en Toscane, et dès le mois de juillet 1514, nous le voyons chez les dominicains de Pian de Mugnone, se reposer de ses fatigues, mais comme se reposent les vrais artistes, c'est-à-dire en entreprenant un travail nouveau. Fra Bartolommeo, se sentant malade, eut alors un redoublement d'activité. A la fin de 1514 et en 1515, il voyagea, allant de Lucques à Pistoie, de Prato à son village natal, Savignano, et revenant à Florence, le plus calme de ses refuges.

La France possède deux des tableaux qu'il peignit à cette époque. Le premier, et ce n'est pas le plus intéressant, est celui qui figure au Louvre sous le titre, assez inexact, de la *Salutation angélique*. On y voit la Vierge, assise dans une sorte de niche et recevant le salut de Gabriel, non dans son humble chambrette solitaire, mais en présence de saint Jean-Baptiste, de saint Paul, de saint Jérôme, de saint François et de deux saintes agenouillées devant elle. Le tableau, daté de 1515, est, faut-il le dire? d'une exécution un peu lâchée; il est, en certaines parties, traité en manière d'esquisse. La coloration en est très-vigoureuse et très-riche. Ceux qui ignorent ce que Fra Bartolommeo apprit à Venise pourront le savoir en étudiant cette page forte et sereine.

Le second des tableaux dont nous avons parlé est celui de la cathédrale de Besançon. Le père Marchese et les annotateurs de Vasari, à qui un ancien texte a révélé l'existence de cette composition du *Frate*, mais qui paraissent ignorer sa destinée, racontent, d'après un document authentique, que, le 17 février 1515, Fra Bartolommeo s'engagea, à la requête de Jacopo Panciatichi, curé de Quarrati, à peindre pour les dominicains de Pistoie un grand tableau dans lequel devaient figurer, indépendamment de la Vierge et du Bambino, saint Paul, saint Jean Baptiste, saint Sébastien et d'autres saints dont le choix était laissé au peintre et au prieur du couvent de saint Dominique, le frère Canigiani. Fra Bartolommeo exécuta son engagement. Comment et à quelle époque son tableau a-t-il quitté Pistoie pour la cathédrale de Besançon? on l'ignore. C'est, quoi qu'il en soit, une des œuvres les plus éclatantes du maître : la composition est pleine de grandeur, les figures sont du plus beau sentiment florentin.

Les dernières productions du *Frate*, — et aux tableaux que nous avons cités il faut ajouter *la Madona della Misericordia* de l'église Saint-Romain, à Lucques, et *la Purification*, du musée de Vienne (1516), — présentent presque toutes ce caractère qu'elles sont conçues et exécutées dans un style large, robuste et libre. Le moine qui, au début de sa carrière, avait été si profondément touché de la grâce de Léonard et qui lui dut en vérité sa science du modelé, sa manière d'accuser les clairs et les ombres, avait été frappé, lors de son voyage à Rome, du caractère épique et monumental des œuvres de Michel-Ange. Il essaya de sacrifier au grand, il alla jusqu'au gigantesque. Le *Saint Marc* du palais Pitti n'a pas d'autre origine. On le cite partout comme une merveille, et l'on n'a pas craint de dire que cette figure d'évangéliste avait dans la peinture autant d'importance et de valeur que le *Moïse* de Michel-Ange dans la statuaire. Ce sentiment n'est pas le nôtre, et, s'il faut tout dire, nous trouvons ce *Saint Marc* étrangement gonflé et vide. Tout en y reconnaissant un grand effort de volonté, nous croyons que Fra Bartolommeo a été moins tendu et naturellement plus heureux dans ses madones, d'un si beau style, dans les figures de saints qui les entourent, dans les anges, véritablement admirables, qui jouent du luth à leurs pieds ou qui volent au-dessus de leur tête dans les sérénités du ciel entr'ouvert. Bien que Fra Bartolommeo ait parfois visé au sublime, bien qu'il ait compris Raphaël et les maîtres héroïques, c'était avant tout un peintre tendre, un homme d'humilité et de douceur. Lors du siége du couvent de Saint-Marc, il était tombé suppliant au pied de l'autel, pendant que ses camarades brandissaient l'épée. Il n'était point fait pour la lutte, il a rarement exprimé les poignantes douleurs du drame. Sauf les vagues tristesses de ses jeunes années et le deuil qu'il garda au fond de son cœur après la mort de Savonarole, son existence fut calme. Il

priait, il travaillait, il chantait, car la musique le touchait presque autant que la peinture. Pendant la dernière période de sa vie, il paraît avoir souffert d'un mal dont ses biographes ne font pas connaître la nature, mais qui l'avait beaucoup affaibli et qui l'obligeait à quitter de temps à autre son couvent pour aller respirer dans les environs l'air vivifiant des campagnes toscanes. Vasari a recueilli sur sa mort de curieux détails, et ici nous ne pourrions mieux faire que de laisser la parole au naïf historien. « En revenant des bains de Saint-Philippe, où les médecins l'avaient envoyé, Fra Bartolommeo rentra souffrant au



COURONNEMENT DE LA VIERGE.

couvent de Saint-Marc. Il était fort amateur de fruits, bien qu'ils lui fussent contraires; un matin, ayant mangé un grand nombre de figues, il fut pris d'une violente fièvre qui en quatre jours termina sa vie. » Il mourut le 6 octobre 1517, d'après les historiens, ou le dernier jour du même mois (*die ultimâ*), d'après le registre nécrologique du couvent. Il précéda ainsi dans la tombe son jeune ami Raphaël, et le vieil athlète à qui il devait tant, Léonard de Vinci. On ne sait pas s'ils le pleurèrent, et pourtant celui qui venait de s'éteindre était un artiste de leur famille, un peintre de la grande race. Le mâle enseignement de Savonarole influença jusqu'à la dernière heure les inspirations de son génie austère, mais le sentiment religieux ne fit qu'exalter chez lui la notion de la beauté. L'héroïque sérénité des fières attitudes, la grandeur des mouvements et des

types, l'eurythmie des lignes et des draperies, une grâce sérieuse parce qu'elle est faite de pensée, brillent dans son œuvre, qui, par surcroît de bonheur, semble dorée quelquefois d'un rayon tombé du ciel de Venise.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

MUSÉE DU LOUVRE. — *La Vierge, sainte Catherine de Sienne et plusieurs saints.* Ce tableau porte l'inscription suivante : ORATE PRO PICTORE M.D.XI. BARTHOLOME FLOREN. OR. PRAE. Exécuté pour l'église Saint-Marc, il fut donné par la Seigneurie de Florence à J. Hurault, ambassadeur de Louis XII et évêque d'Autun. Il fut placé dans la sacristie de la cathédrale de cette ville et y resta jusqu'à la Révolution.

La Salutation angélique. Signé : *F. Bart*[o]. *floren. or*[is]. *pre.* 1515. Ce tableau a appartenu à François I[er] et il a longtemps figuré au palais de Fontainebleau.

La Nativité, la Vierge avec plusieurs saints, le Couronnement de la Vierge, Tête de moine, Études de mains, et divers autres dessins non mentionnés au catalogue de 1841.

BERLIN. — *L'Assomption de la Vierge.*

BESANÇON, CATHÉDRALE. — *La Vierge entourée de saints et d'anges.* Aux premiers plans, les figures agenouillées de Jacopo Panciatichi et de G.-M. Canigiani. Ce tableau, dont on peut lire la description dans *les Musées de province* de M. le comte Clément de Ris, II, 43, paraît être celui que Fra Bartolommeo s'était engagé à peindre, en 1515, pour Jacopo Panciatichi, curé de Quarrati, et qui devait être placé chez les dominicains de Pistoie. Voir sur cette peinture les documents publiés par le père Marchese, II, p. 368, et par les annotateurs de Vasari, VII, p. 174. On ignore comment et depuis quand elle figure à la cathédrale de Besançon.

FLORENCE, PALAIS PITTI. — *La Déposition de croix.* Gravé en 1830 par Maurice Steinla. Il paraît que ce tableau n'est pas dans son état primitif. Bugiardini y avait ajouté deux figures, saint Pierre et saint Paul, qui ont été couvertes par un repeint, sans doute, ainsi que le dit M. Chiavacci, parce qu'elles n'étaient pas dignes de celles qui constituent le groupe principal.

La Vierge sur un trône, entourée de plusieurs saints.

Saint Marc. Ce tableau a été gravé par Langlois et par P. Lasinio.

Sainte Famille ; Ecce homo.

Le Christ entouré des évangélistes. Tableau daté de 1516, peint pour Salvator Billi et provenant de *l'Annunziata*, à Florence. Il est gravé par G.-B. Gatti et aussi par Calendi. Il était orné autrefois de deux panneaux représentant les prophètes *Job* et *Isaïe.* Ces deux figures sont aujourd'hui au musée des Offices.

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS. — *La Vierge tenant son Fils dans ses bras.* Fresque provenant du couvent de Saint-Marc.

La Vierge assise sur un trône, entourée de sainte Catherine de Sienne et de divers autres saints. Provenant du monastère de Sainte-Catherine.

Apparition de la Vierge à saint Bernard. De l'abbaye de Florence.

Saint Vincent. Du couvent de Saint-Marc.

Portraits de saints. Fresques.

Le Sauveur, avec l'inscription : *Orate pro pictore.* 1514. Du couvent de Saint-Marc. (Gravé dans cette biographie, p 9.)

Portrait de Savonarole, sous les traits de *Saint Pierre martyr.* Même provenance. (Gravé en tête de cette notice.)

Divers cartons et dessins.

MUSÉE DES OFFICES. — *Job* et *Isaïe.* Ces deux figures, qui ont été gravées par Levillain, formaient autrefois les panneaux du *Christ* conservé au palais Pitti.

Le Père éternel et deux anges. Gravé par Coiny.

La Nativité et *la Circoncision ;* sur le revers, *l'Annonciation.* C'est le volet du petit meuble peint pour P. del Pugliese.

La Vierge sur son trône, entourée des saints protecteurs de Florence. Tableau inachevé. Bartolommeo l'avait entrepris, pour décorer la salle du Conseil, au palais de la Seigneurie.

LUCQUES, CATHÉDRALE. — *La Vierge avec saint Étienne et saint Jean.* Signé : FR[is]. BARTHOL. FLORENTINI. OPVS 1509 OR[is] PREDICATOR. Gravé en 1833 par Samuel Jesi et par Maurice Steinla.

ÉGLISE SAINT-ROMAIN. — *L'Extase de sainte Catherine de Sienne et de sainte Marie-Madeleine.* Ce tableau a été peint par Fra Bartolommeo à la suite de son voyage à Venise, en 1508.

MUNICH. — *La Vierge tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux : derrière elle saint Joseph ; la Vierge et l'Enfant ; la Vierge agenouillée devant l'Enfant Jésus.*

NAPLES. — *L'Assomption.*

PISE, ÉGLISE SAINTE-CATHERINE. — *La Vierge assise entre saint Pierre et saint Paul.* Daté de 1511. Ce tableau, peint pour Michel Mastiani, a beaucoup souffert lors de l'incendie de 1651.

La Madone della Misericordia. Ce tableau, peint pour Fra S. Lambardi, porte l'inscription suivante : M.DXV. F. BARTHOLOMEVS. OR. PRE. PICTOR FLORENTINVS.

ROME, PALAIS DE MONTE CAVALLO. — *Saint Paul, Saint Pierre.*

SAINT-PÉTERSBOURG. — *La Vierge tenant l'Enfant Jésus ; auprès d'elle quatre anges.* Ce tableau porte l'inscription : BART. FLORN. ORD. P. DICATORVM. Il provient de la collection Crozat et a été gravé par Simonneau.

SIENNE, ACADÉMIE. — *Sainte Catherine* (1512), *Sainte Marie-Madeleine.*

VIENNE. — *La Purification.* Tableau provenant du Noviciat de Saint-Marc, à Florence, et signé : 1516, ORATE PRO PICTORE OLIM SACELLI HUIUS NOVITII. Gravé par Langer, par Perfetti et par A. Campanella.

La Vierge et l'Enfant Jésus.

VENTE LEBRUN (1810). — *La Vierge, sainte Anne et le Sauveur.* Gravé dans le recueil de Lebrun. 4,141 francs.

VENTE DENON (1826). — *La Vierge, assise, présente l'Enfant Jésus à saint Jean ; à droite et à gauche des religieux en prière, et dans le haut le Saint-Esprit.* Dessin à la plume et au lavis, retouché de blanc. 321 francs.

La Présentation au temple. 301 francs.

VENTE DU ROI DE HOLLANDE (1850). — *Sainte Famille.* Dessin. 215 florins.

VENTE POURTALÈS (1865). — *Saint Marc tenant les Évangiles.* Collection de la Malmaison. 900 francs.

L'Annonciation. 2,800 francs.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Italienne. *Tableaux religieux.*

MARIOTTO ALBERTINELLI

NÉ VERS 1475, MORT VERS 1520.



L'honneur de Mariotto Albertinelli c'est d'avoir été le collaborateur, l'associé, et, mieux que cela, l'ami de Fra Bartolommeo. Vasari, à qui une exagération ne coûte rien, le place tout simplement au niveau du grand peintre dominicain : c'est assurément apporter trop de zèle dans la défense des artistes dont on écrit l'histoire. Albertinelli n'occupe pas, dans l'école toscane, un rang aussi élevé ; il n'en fut pas moins, aux premières années du seizième siècle, un des plus habiles maîtres de Florence, si riche alors en génies de toutes sortes. Soit qu'il ait travaillé avec Fra Bartolommeo, soit qu'il ait produit seul, il a montré en bien des occasions un dessin plein de largeur et d'élégance, et parfois un sentiment tendre et profond.

D'après les conjectures de Zani, Mariotto Albertinelli serait né à Florence, non vers 1467, comme on l'a cru longtemps, mais vers 1475. Son père, Biagio di Bindo, ne pouvant deviner par avance les dispositions de son fils, l'avait mis naïvement chez un batteur d'or, dans l'atelier duquel Albertinelli passa les premières années de sa jeunesse. Vers 1493, sa vocation s'étant manifestée par des signes certains, il entra chez Cosimo Roselli : il y rencontra Bartolommeo della Porta, qui n'avait pas encore revêtu l'habit religieux, et qui déjà s'annonçait comme un maître. Malgré la différence de leurs caractères, les deux peintres se lièrent d'une étroite amitié : ils mirent en commun leurs espérances et ils marchèrent d'un même cœur dans la voie où les attendait un succès si inégal.

Il est vrai de dire que, pendant leur séjour chez Cosimo Roselli, les jeunes gens durent faire un effort pour apprendre par eux-mêmes les beaux secrets de la peinture, car le maître avait vieilli et il négligeait quelque peu ses élèves pour s'occuper de la recherche du grand-œuvre. Ils abrégèrent donc cette période d'initiation, et lorsque vers 1494, Bartolommeo quitta l'atelier de Roselli pour « *far l'arte da se come maestro,* » Albertinelli n'hésita pas à suivre son camarade. Ils s'établirent à la porte de San Piero Gattolini, et ils commencèrent à travailler ensemble. Albertinelli sentait toutefois la nécessité d'affermir son talent par des études nouvelles. Les Médicis ayant fait placer dans leur jardin un certain nombre de marbres et de fragments antiques, Mariotto se mit à dessiner d'après ces nobles reliques du passé, et il n'est pas besoin de dire qu'il en tira un grand profit.

Vasari est si affirmatif lorsqu'il parle de la vive amitié que s'étaient vouée Bartolommeo et Albertinelli, que nous serions tenté de voir quelque exagération involontaire dans le portrait, peu flatté, que le P. Marchese a fait du peintre dont nous racontons l'histoire. Le savant auteur des *Memorie dei più insigni Pittori domenicani* semble s'attrister à la pensée que le pieux Bartolommeo ait honoré de son affection ce jeune homme, qu'il représente comme *volubile, irrequicto e nei ragionari e nei costume oltremodo lascivo.* Après leur travail quotidien, ajoute-t-il, Albertinelli courait s'égayer dans les tavernes, tandis que son camarade allait aux églises. Cela est fâcheux, assurément. Mais nous croyons le portrait un peu chargé, et nous devons supposer que ce fou d'Albertinelli était digne de quelque estime, puisque Bartolommeo lui demeura si longtemps attaché, qu'il s'associa avec lui et lui confia même la tutelle de son frère et l'administration de ses biens. Acceptons donc les faits tels que Vasari les raconte : les deux artistes, l'un grave, l'autre enjoué, semblaient prédestinés à se méconnaître, et, par une inconséquence heureuse, ils se comprirent et s'aimèrent.

Un nuage passager s'éleva pourtant entre Albertinelli et Bartolommeo. Comme Botticelli et comme bien d'autres, Bartolommeo avait embrassé avec enthousiasme les théories de Savonarole : moins touché des prédications de l'illustre réformateur, Albertinelli refusa de suivre son ami sur le terrain où il s'engageait, et une scission se produisit entre les deux artistes. Nous avons regret à le dire, Mariotto, en cette affaire, semble avoir réglé ses convictions d'après ses intérêts. Il avait pour protectrice Alfonsina Orsini, la femme de Pierre II de Médicis. Il lui eût été peu avantageux de faire cause commune avec ses adversaires. Mais quelques mois après, lorsque Pierre de Médicis eut été chassé de Florence, Albertinelli se rapprocha de Bartolommeo. Il recommença à travailler avec lui, et il se rendit si habile à imiter sa manière, que, s'il faut en croire Vasari, les amateurs purent bientôt se méprendre et confondre les tableaux des deux maîtres. Tel travail commencé par Bartolommeo fut plus d'une fois terminé par Albertinelli, c'est ce qui arriva notamment pour la fresque du *Jugement dernier*, que Bartolommeo avait entreprise, en 1499, au cimetière de Santa Maria Nuova, et qu'il n'acheva pas lui-même. Albertinelli était si bien dans la confidence de ses pensées, qu'il put, comme l'aurait fait son camarade, mettre la dernière main à cette œuvre importante.

Mais ces belles amitiés furent interrompues de nouveau par un événement qu'Albertinelli aurait dû prévoir et qui le jeta néanmoins dans des tristesses extrêmes : le 26 juillet 1500, Bartolommeo prit l'habit religieux. Dans l'excès de sa peine, Albertinelli eut d'abord quelque velléité de renoncer au monde ; mais il était peu fait — il le prouva bientôt — pour la vie régulière du cloître, et il retourna à ses plaisirs et à son travail.

Fra Bartolommeo était venu habiter à Florence le couvent de Saint-Marc, et bien qu'il eût, pendant les premières années qui suivirent sa profession, abandonné la peinture, il ne rompit pas toute relation avec Albertinelli. Le 1er juin 1505, il lui confiait la tutelle de son jeune frère, et le chargeait en même temps de lui enseigner le métier d'artiste et de gérer sa petite fortune. Ce n'est pas là, croyons-nous, un médiocre honneur pour celui que les historiens se plaisent à nous représenter comme un coureur d'aventures. La vérité est que, pendant cette période de sa vie, Albertinelli travaillait avec un zèle extrême. En 1503, il exécutait pour les prêtres de Saint-Martin une *Visitation* qu'on a souvent citée comme son chef-d'œuvre. C'est le beau tableau du Musée des Offices. En 1506, il peignit à fresque, pour les chartreux de Florence, une composition importante où l'on voit le Christ crucifié pendant que la Vierge et la Madeleine se

lamentent au pied de la croix et que des anges recueillent le sang du Sauveur. Ce fut aussi en cette même année 1506 qu'il fit pour l'église de la Trinité le grand tableau qui est aujourd'hui au Louvre et qui représente *Saint Jérôme et saint Zénobe adorant l'enfant Jésus dans les bras de la Vierge*. On connaît cette précieuse peinture, l'une de celles assurément où Albertinelli s'est le moins préoccupé d'imiter les méthodes viriles de Fra Bartolommeo. La disposition rigoureusement symétrique des figures n'a exigé de



LA VIERGE, SAINT JÉROME ET SAINT ZÉNOBE (Musée du Louvre).

sa part qu'un médiocre effort d'imagination; le coloris est un peu débile; quelques rouges trop vifs compromettent l'unité de l'œuvre; mais l'enfant Jésus est charmant, et les têtes de saint Jérôme et de saint Zénobe sont d'une expression calme et douce. Ce n'est plus là le procédé du quinzième siècle, mais c'est encore sa ferveur naïve et sa foi.

Bientôt cependant, soit qu'Albertinelli se fût lassé de travailler seul, soit que Fra Bartolommeo, qui était revenu à la peinture, ait eu besoin d'un aide, les deux amis songèrent de nouveau à associer leur talent, et ils passèrent, au commencement de 1509, une sorte de contrat dont les stipulations nous sont connues. D'après ce traité, les dépenses pour l'acquisition des couleurs, des toiles et des pinceaux devaient être

supportées par le couvent, et, à la dissolution de la société, les peintures exécutées en commun devaient être vendues, et le prix, déduction faite des dépenses, devait être partagé par moitié entre Albertinelli et Bartolommeo, ou plutôt la communauté de Saint-Marc. Ces clauses furent religieusement obéies. Les associés travaillèrent avec un zèle égal, et le 5 janvier 1512, ils purent se partager 424 ducats d'or.

Nous ne savons trop si c'est à cette période de la vie d'Albertinelli qu'il convient de placer le fait étrange que Vasari a raconté. Mariotto était d'un tempérament inquiet. La peinture lui causa-t-elle quelque déboire ; ses confrères — les artistes florentins étaient volontiers moqueurs — lui jouèrent-ils quelque tour de leur façon, on l'ignore ; mais il paraît qu'un beau matin Albertinelli aurait jeté loin de lui sa palette et ses pinceaux pour ceindre le tablier blanc de l'aubergiste. Il aurait ouvert deux hôtelleries, l'une à la porte San-Gallo, l'autre au Ponte-Vecchio, et, fier de sa désertion, il se serait vanté, le pauvre homme ! d'avoir abandonné les chimériques abstractions de la peinture pour les savoureuses réalités de la cuisine. Cette folie ne fut pas de longue durée : Mariotto revint à ses pinceaux, et, dès l'année suivante (1513)[1], à l'occasion de l'instauration de Léon X sur le trône pontifical, il peignit, pour décorer la porte du palais des Médicis, un tableau rond qui réunissait, aux armoiries de la famille triomphante, les figures allégoriques de la Foi, de l'Espérance et de la Charité.

Les dernières années de la vie d'Albertinelli sont mal connues, et l'on ignore même l'époque exacte de sa mort. Vasari raconte qu'il alla travailler dans un couvent à Viterbe, que de là il se rendit à Rome, où il peignit un *Mariage mystique de sainte Catherine*, qui fut placé à Saint-Silvestre à Monte-Cavallo ; puis qu'il retourna à Viterbe, où il avait, paraît-il, quelque amourette, et qu'ayant, en cette occurrence, abusé de son courage et de ce qui lui restait de jeunesse, il dut se faire rapporter à Florence, où il mourut en peu de jours. Pour toute cette aventure, nous n'avons d'autre garant que Vasari. D'après son récit, Mariotto se serait éteint à quarante-cinq ans, et l'on suppose, mais sans preuve certaine, qu'il a dû mourir vers 1520.

Albertinelli laissait un œuvre qui, bien que fort au-dessous de celui de Fra Bartolommeo, se recommande cependant par des qualités charmantes. Il eut, en ses jours heureux, le sentiment des choses tendres ; il aima la lumière, il chercha les nuances claires, et il alla quelquefois jusqu'aux blancs. La pâleur de son coloris, ou tout au moins l'intensité inégale des tons qu'il emploie, est un des caractères qui le distinguent de son glorieux collaborateur. Il n'a pas non plus la même ampleur de dessin, la même fierté dans les attitudes ; il est moins habile à rhythmer savamment les beaux plis d'une draperie tombante.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

MUSÉE DU LOUVRE. — *Saint Jérôme et saint Zénobe adorant l'enfant Jésus dans les bras de la Vierge.* D'après Vasari, ce tableau fut peint pour Zanobi del Maestro. Il provient de l'église de la Trinité, à Florence, et porte l'inscription suivante : MARIOCTI. DEBERTINELLIS. OPVS. A.D.M.D. VI.

Jésus apparaissant à la Madeleine. (Collection de Louis XIV.) (Gravé en tête de la présente notice.)

BERLIN. — La *Trinité.*

FLORENCE. — MUSÉE DES OFFICES. — Le *Christ mort au pied de la croix, avec saint Jean et les saintes Femmes.* — La *Visitation*, tableau daté de 1503. Le *gradino*, divisé en trois compartiments, représente l'*Annonciation,* la *Nativité* et la *Présentation au Temple.*

PALAIS PITTI. — *Sainte Famille.*

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS. — La *Trinité*, peinture sur fond d'or et provenant de l'abbaye de Saint-Julien à Florence.

La *Vierge assise sur un trône, entourée de saint Dominique, saint Nicolas de Bari, saint Julien et saint Jérôme.* Ce tableau porte l'inscription suivante : OPVS MARIOCTI.

L'*Annonciation.* Cette composition, mentionnée par Vasari, et provenant de la confrérie de Saint-Zénobe, est signée : 1510. MARIOTTI. FLORENTINI. OPVS.

CHARTREUSE. — Le *Christ crucifié, aux pieds de la croix la Vierge et la Madeleine ;* peinture à fresque, avec l'inscription ci-après : MARIOTTI FLORENTINI OPVS PRO QVO PATRES DEVS ORANDVS EST. A. D. MCCCCCVI MENS. SEPT.

LONDRES. — NATIONAL GALLERY. — La *Vierge et l'Enfant.* Acheté à M. Beaucousin en 1860.

COLLECTION DE M. J. BRETT. — L'*Ange Gabriel.*

MUNICH. — L'*Annonciation.*

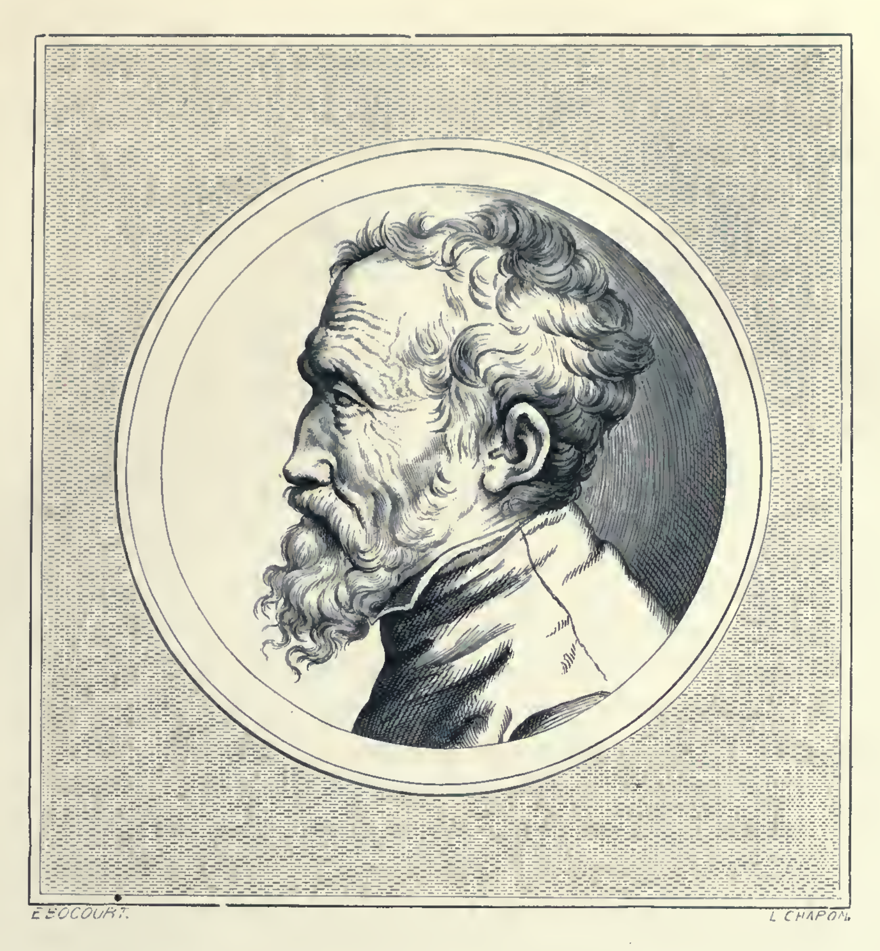
SAINT-PÉTERSBOURG. — *Mariage de sainte Catherine.*

VENTE DENON (1826). — La *Vierge, assise sur un trône, présente l'enfant Jésus à saint Jérôme, qui est à genoux en face de sainte Catherine.* Petit tableau de forme ronde. 399 fr. 95 c.

VENTE VISCHER (1852). — *Jésus-Christ apparaissant à la Madeleine ;* dessin à la plume rehaussé de blanc. 59 fr.

VENTE DU COMTE POURTALÈS (1865). — La *Vierge, assise près d'un palmier, tient sur ses genoux l'enfant Jésus, vers lequel s'avance le petit saint Jean.* 12,500 fr.

PARIS. — IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Italienne. *Sujets variés, Sujets Religieux.*

MICHEL-ANGE BUONARROTI

(NÉ EN 1475, STYLE FLORENTIN 1474, MORT EN 1563)



Celui qui se propose d'écrire la vie de Michel-Ange Buonarroti entreprend une œuvre considérable et redoutable, une œuvre qui équivaut à retracer le tableau des arts aux cinq derniers siècles, car la biographie d'un tel homme s'élève aux proportions de l'histoire ; elle touche à toutes les questions de la peinture, mais surtout aux plus grandes et aux plus hautes; elle est inséparable de ce qu'il faut connaître pour apprécier le génie de la Renaissance, pour le bien distinguer de l'antiquité et du moyen âge, et pour calculer la part que peut avoir un seul artiste dans la gloire et même dans les richesses d'une nation. Aussi la présente biographie sera-t-elle le couronnement de cette immense publication qui paraissait interminable, quand nous l'avons commencée, il y a vingt-sept ans, et qui va être enfin terminée, grâce à Dieu. Mais, avant d'en venir à la vie de Michel-Ange, il n'aura fallu rien moins qu'avoir épuisé les études et les informations qu'exigeait cette vaste histoire des peintres de toutes les écoles, et avoir parcouru le cycle entier des évolutions de l'art moderne.

Ce fut le lundi 6 mars 1474, quatre heures avant le jour, que Michel-Ange naquit à Caprese, dans le

diocèse d'Arezzo. Il était fils de Lodovico di Leonardo di Buonarroti Simoni, lequel était alors podestat de Chiusi et de Caprese. Sa mère s'appelait Francesca di Neri di Miniato del Sera e di Bonda Ruccellai. S'il en faut croire Ascanio Condivi, qui fut le biographe, le disciple et l'ami de Michel-Ange, la famille Buonarroti se rattachait à l'illustre maison des comtes de Canossa. Pour le prouver, Condivi s'appuie sur deux faits qui, depuis, ont été reconnus inexacts. Il prétend qu'un Simone Canossa, devenu podestat de Florence en 1250, fut la souche des Buonarroti Simoni, et que les armes des Buonarroti étaient semblables à celles des Canossa — dans ces armes parlantes était figuré un chien qui dévore un os. — Un savant et judicieux critique, le marquis Giuseppe Campori, a établi l'inexactitude de ces deux faits, et il a donné à l'appui de son opinion des preuves décisives. Mais il importe peu, après tout, que Michel-Ange ait tiré son origine d'une famille célèbre, lui qui devait acquérir une si grande célébrité et rendre à jamais impérissable le nom de Buonarroti.

Lorsqu'il eut fini son office de podestat — car cette magistrature était temporaire — le père de Michel-Ange revint à Florence, et comme il possédait à Settignano, près de là, un domaine héréditaire, il y mit son fils en nourrice. Settignano est un pays abondant en carrières, et naturellement habité par des tailleurs de pierres et des sculpteurs. Or il se trouva que la nourrice de l'enfant était justement la femme d'un de ces tailleurs de pierre, *scarpellini*. Michel-Ange s'est plu toute sa vie à rappeler cette circonstance, à laquelle il attribuait son goût pour la sculpture. Un jour il disait à Georges Vasari — c'est Vasari qui le raconte — « Georges, si j'ai quelque chose de bon dans l'esprit, cela tient à ce que j'ai respiré en naissant l'air pur et subtil de notre pays d'Arezzo, et si je sais manier la terre et l'ébauchoir, j'en ai sucé le talent avec le lait de ma nourrice. »

Dès que son fils fut en âge d'aller aux écoles, Lodovico l'envoya chez un grammairien très-estimé de Florence, Francesco da Urbino, et il fit en cela une exception pour Michel-Ange, car, ayant eu quatre autres fils, de Francesca di Neri, sa première femme, il les plaça dans le commerce de la laine et de la soie, ou il leur conseilla des professions qui n'exigeaient pas la culture de l'esprit. Mais bientôt il fut averti qu'un penchant irrésistible entraînait le jeune Michel-Ange vers le dessin, qu'il négligeait ses études et que ses livres de grammaire ne lui servaient qu'à y griffonner toute espèce de figures. Justement, parmi les écoliers du grammairien, il s'en trouvait un qui suivait aussi les leçons d'un peintre renommé, Domenico Ghirlandajo : c'était Francesco Granacci. Michel-Ange, qui enviait le bonheur de son camarade, avait gagné son amitié dans le but peut-être de lui emprunter des dessins. De temps à autre, il se faisait conduire secrètement dans l'atelier de Ghirladajo, ou, comme l'on disait alors plus simplement, dans la boutique, *bottega*.

Le père et les oncles de Michel-Ange, qui ne distinguaient pas entre un artiste et un artisan, s'opposèrent pendant quelque temps à sa vocation. Ils regardaient comme indigne d'un gentilhomme de s'attacher à devenir peintre. Ils commencèrent par lui reprocher ses goûts et ils finirent par le battre [1]. Mais le jeune Michel-Ange avait un caractère d'une telle trempe, que les remontrances et les mauvais traitements, loin de vaincre son inclination, ne firent que lui inspirer l'invincible résolution de la suivre. Ghirlandajo lui-même, frappé de la passion et des qualités extraordinaires que montrait le jeune dessinateur, prit le parti de Michel-Ange et plaida sa cause auprès de Lodovico Buonarrotti, si bien que celui-ci consentit enfin à mettre son fils en apprentissage dans la boutique de Domenico.

Vasari nous a conservé le texte du contrat passé entre Lodovico Buonarroti et Domenico Ghirlandajo, qui enseignait alors conjointement avec son frère David. Ce contrat était écrit de la main de Lodovico sur un des registres du maître peintre. Il est ainsi conçu : « 1488. Aujourd'hui, premier jour d'avril, je « reconnais que moi, Lodovico di Leonardo di Buonarota, j'ai placé mon fils Michel-Ange chez Domenico « et David di Tommaso (Ghirlandajo) di Currado, pour les trois ans qui vont venir, et cela aux conditions « que voici : Michel-Ange demeurera tout ce temps avec les susdits pour apprendre à peindre et exercer la

[1] « Essendo perciò dal padre e da' suoi maggiori gridato e talvolta battuto, stimando forse che lo attendere a quella virtù, non conosciuta da loro, fosse cosa bassa e non degna della antica casa loro. » *Vasari.*

« peinture, et faire ce que les susdits lui commanderont. Et lesdits Domenico et David devront lui donner, « pendant ces trois ans, vingt-quatre florins, savoir : six florins la première année, huit florins la seconde et « dix la troisième. Le tout faisant la somme de nonante-six livres. » Et sur le même registre, au-dessous des lignes dont nous donnons ici la traduction, on lit de la main de Lodovico : « Le susdit Michel-Ange a eu « aujourd'hui, 16 avril, deux florins d'or en or, et moi Lodovico di Leonardo, son père, j'ai eu, à lui « comptant, douze livres, douze deniers [1]. »

Il y a cela de singulier dans ce contrat, que l'apprenti, au lieu de payer ses maîtres, reçoit d'eux vingt-quatre florins en trois ans, comme si l'on prévoyait que les services qu'il rendra vaudront plus que les enseignements qu'il aura reçus. Michel-Ange n'était âgé alors que de quatorze ans; mais déjà il surpassait tous ses camarades et il étonnait Domenico en s'égalant à lui. Un jour il eut l'audace de retoucher des figures dessinées à la plume, d'après Ghirlandajo, par un autre apprenti. C'étaient des figures de femmes vêtues. Michel-Ange, prenant une plume plus grosse que celle dont s'était servi son condisciple, redressa le mouvement de ces figures par des contours ressentis et résolus, où commençait à poindre une manière toute nouvelle dans ce jeune homme assez orgueilleux pour oser corriger son maître. Le dessin qu'il avait retouché sur les bancs de l'école, fut montré, soixante ans plus tard, à Michel-Ange par Vasari, auquel Granacci l'avait donné, et le vieux grand peintre, souriant à la vue de ce dessin qu'il reconnut, dit à Vasari : « En vérité, « j'en savais plus long dans mon enfance que je n'en sais aujourd'hui sur mes vieux jours [2]. »

Une autre fois, Granacci fit voir à Michel-Ange une estampe de Martin Schœn, bien connue des amateurs qui nous lisent, *Saint Antoine battu par les démons*. Cette estampe, d'un dessin roide et d'un style tudesque, n'en est pas moins un ouvrage très-remarquable par l'abondance des idées, l'originalité et l'expression des figures autant que par la conduite du burin, et il ne faut pas s'étonner que Michel-Ange l'ait admirée au point de la vouloir copier. — Il convient de dire, en passant, que ce Martin n'était pas *de Hollande*, comme le dit Condivi, et qu'il était né à Colmar. — En effet, non content de la dessiner à la plume, Michel-Ange traduisit cette estampe en couleurs et en fit un petit tableau sur un panneau de bois, *in una tavola di legno*. Mais avant de colorier les figures fantastiques et monstrueuses de démons, gravées dans la composition de Martin Schœn, il acheta des poissons aux écailles brillantes, aux teintes changeantes, et il donna aux ailes, aux nageoires et aux yeux de ces démons des couleurs aussi bizarres que leurs formes.

Ce tableau singulier fit beaucoup de bruit et attira l'attention sur Michel-Ange, de manière que Ghirlandajo, qui en fut émerveillé, en conçut, dit-on, quelque jalousie. Pour partager les éloges adressés à son élève, il disait partout : *Cela est sorti de ma boutique*. Mais le maître n'était pas au bout de ses surprises. Pendant qu'il travaillait aux peintures de la grande chapelle, à Santa-Maria Novella, Michel-Ange, l'ayant vu sortir, profita de cette circonstance pour dessiner ce qu'il voyait sur le pont voisin, notamment un étal de boucherie, avec les instruments du métier et les garçons bouchers à l'ouvrage. A son retour, Domenico, voyant le dessin, en fut stupéfait : « Celui-là, dit-il, en sait plus que moi ! » Et de fait, il y avait déjà dans ce dessin une façon originale de voir et d'imiter la nature, un tour, un accent étranges que rendait encore plus remarquables la jeunesse de l'auteur.

[1] Il importe de donner ici en italien cette pièce curieuse à plus d'un titre. « 1488. Ricordo questo dì primo d'aprile, come Io Lodovico di Leonardo di Buonarota acconcio Michelagnolo mio figliuolo con Domenico e Davit di Tommaso di Currado per anni tre prossimi a venire, con questi patti e modi : che 'l detto Michelagnolo debba stare con i sopradetti detto tempo a imparare a dipignere, ed a fare detto esercizio, e ciò i sopradetti gli commanderanno; e detti Domenico e Davit gli debbon dare in questi tre anni fiorini vintiquattro di sugello : el primo anno, fiorini sei; il secondo anno, fiorini otto; il terzo, fiorini dieci : in tutta, la somma di lire nonanta sei. »

« Ed appresso vi è sotto questo ricordo o questa partita scritta pur di mano di Lodovico : « Ha avuto il sopradetto « Michelagnolo questo dì sedici d'aprile fiorini duo d'oro in oro; ebbi Io Lodovico di Leonardo, suo padre' a lui contanti « lire 12. 12. » *Vasari*, tome XII de l'édition florentine de Lemonnier, page 160.

[2] « L'anno 1550, che era à Roma, Giorgio la mostrò (questa carta) a Michelagnolo che la riconobbe ed ebbe caro rivederla, dicendo per modestia che sapeva di questa arte più quando egli era fanciullo, che allora che era vecchio. » *Vasari*.

Mais la personnalité qui commençait à se faire jour dans les ouvrages de Michel-Ange, il savait la cacher à merveille lorsqu'il voulait contrefaire les dessins des anciens maîtres. Il y réussissait à tromper l'œil le plus exercé, même celui du propriétaire qui lui avait prêté l'original, et auquel il rendait pour un temps la copie, après l'avoir légèrement enfumée pour lui donner un air de vétusté et achever de la rendre identique au modèle. Ainsi l'artiste qui devait bientôt ne ressembler à personne et auquel personne ne pourrait ressembler, s'était d'abord assujetti à copier fidèlement les autres, et c'est par l'imitation la plus scrupuleuse qu'il se préparait à devenir inimitable.

On dit que les grands hommes font leur destin; il est vrai de dire aussi que le destin fait les grands hommes, et cela est vrai en particulier de Michel-Ange. Il semble que la fortune ait veillé sur lui. Quand il était encore dans le ventre de sa mère, elle tomba de cheval et fut traînée par sa monture, ce qui n'empêcha pas Michel-Ange de naître sain et sauf. Tout jeune, il reçut dans ses bras le dernier soupir d'un de ses frères, mourant de la peste, et il ne gagna point la contagion. Enfin, dès qu'il fut en état de montrer son naissant génie, une heureuse coïncidence mit sur son chemin Laurent de Médicis, celui qu'à bon droit l'on appelait le Magnifique; de sorte qu'il rencontra dès son entrée dans la vie un homme qui était venu comme tout exprès pour lui aplanir les voies et lui rendre la gloire plus facile. Les circonstances de cette rencontre décisive valent bien qu'on les raconte.

Laurent le Magnifique venait de former à grands frais dans son jardin, donnant sur la place Saint-Marc, une collection de statues et de fragments antiques. Il avait confié la garde de cette collection à un vieux sculpteur nommé Bertoldo, qui avait été l'élève de Donatello, et qui excellait aux ouvrages de bronze. Laurent, qui trouvait que les statuaires de son temps ne s'élevaient pas à la même hauteur que les peintres, et que la sculpture italienne était faible, surtout comparée à l'antique, avait conçu l'idée de fonder dans son palais une école qu'il mettrait sous la direction de Bertoldo; et comme il ne voulait, pour commencer, que des sujets choisis, il fit demander à Ghirlandajo s'il avait parmi ses élèves des jeunes gens qui voulussent s'adonner à la sculpture, le priant d'indiquer les plus habiles. Domenico désigna comme tels Francesco Granacci et Michel-Ange. La première fois qu'ils entrèrent dans le jardin de Médicis, Michel-Ange fut frappé, fut ébloui de la beauté des statues antiques, et il résolut au fond de son cœur de tout abandonner pour se livrer à un art qui lui apparaissait si grand et si beau. Justement pendant qu'il roulait cette pensée, il aperçut un jeune homme — c'était le Torrigiano — qui modelait en terre de ronde bosse une figure antique. Cela redoubla son envie et il se mit, lui aussi, à pétrir de la terre d'après les marbres du jardin. Mais ayant un jour remarqué, parmi les fragments, une tête de faune vieux, ridé et riant, dont le nez était à moitié cassé et la bouche à moitié disparue, il voulut en faire une copie en marbre en y restituant ce que le temps avait détruit. Jamais encore il n'avait touché un ciseau, et il n'avait pas plus de marbre que d'instruments. Mais ayant su intéresser à son projet les tailleurs de pierres, *scarpellini*, qui travaillaient à la bibliothèque du prince, ceux-ci lui firent cadeau d'un morceau de marbre et lui prêtèrent ciseaux et marteaux.

Pour son début, Michel-Ange fit une copie admirable de ce faune riant et barbu, aux oreilles de chèvre. Il compléta le nez, restaura la bouche, l'ouvrit toute grande pour laisser voir les dents et la langue, la creusa et lui donna comme à tout le reste, et au plus vif, l'expression faunesque[1]. Laurent de Médicis, passant par là, vit ce marbre que Michel-Ange était au moment d'achever; il fut grandement surpris qu'un tel ouvrage sortît des mains d'un novice, et, s'adressant à lui avec un sourire de bonté: « Tu as fait ce faune vieux, mais tu lui as laissé toutes ses dents. Ne sais-tu pas, qu'à cet âge, il en manque toujours quelqu'une, *non sai tu che à vecchi di tale età, sempre ne manca qualcuno?* » A peine Laurent se fut-il retiré, que Michel-Ange rompit une dent à sa tête de faune et lui trépana la gencive, pour accuser la trace d'une dent qui est tombée avec sa racine. Quand le Magnifique revint, il fut touché et

[1] Ce Mascaron sculpté par Michel-Ange à l'âge de seize ans, se conserve à la galerie de Florence, dans la salle dite de l'Hermaphrodite.

flatté d'avoir été pris au mot, et de la naïveté que montrait ce jeune homme, avec un talent si rare. Il résolut de se l'attacher et de le prendre avec lui dans son palais. Il fallait pour cela le consentement du père. Lodovico Buonarroti n'osa point le refuser à un Médicis, malgré ses répugnances à l'endroit de la sculpture, d'autant que le Magnifique lui offrit tel emploi qu'il demanderait. Lodovico demanda modestement, après quelques jours de réflexion, une place de huit écus par mois dans la douane, et il l'obtint sur-le-champ.

Les choses ainsi arrangées — cela se passait en 1489 — Michel-Ange fut logé dans le palais des Médicis; il reçut un beau manteau violet, et Laurent l'admit à sa table, voulant qu'en toute chose il fût traité comme un de ses fils... Quelle fortune pour un jeune homme qui n'avait encore que seize ans, de



LE CARTON DE PISE.

n'avoir plus à songer aux besoins de l'existence matérielle, de vivre dans une maison qui était un musée, d'avoir constamment à sa disposition, non-seulement un peuple de statues antiques, mais une collection sans pareille de camées, de médailles et de pierres fines, et une riche bibliothèque; enfin de voir et d'entendre chaque jour, à la table d'un prince opulent et lettré, les personnages les plus distingués de Florence, les savants, les poëtes, les écrivains renommés de l'Italie, dont aucun ne traversait la Toscane sans aller faire sa cour aux Médicis!

Parmi les hôtes de la maison se trouvait le fameux littératêur Ange Politien, qui s'était pris d'affection pour Michel-Ange, l'excitait au travail et se plaisait, pour lui élever l'esprit, à lui dire les choses héroïques de la Fable et de l'Histoire. Ce fut par les conseils de Politien que Michel-Ange sculpta en demi-relief, sur une dalle de marbre, une bataille que Vasari appelle par erreur le combat d'Hercule contre les centaures. C'est un morceau, paraît-il, plein de verve et d'expression. L'on y voit quinze ou vingt figures nues, dans l'action de se battre à coups de pierres et à coups de massue. L'on admire, en particulier, un beau jeune

homme vu de dos, qui en traîne un autre par les cheveux. Une seule croupe de cheval indiquerait la présence des centaures, si tant est que l'artiste ait voulu représenter leur combat contre Hercule. N'ayant pas vu ce bas-relief quand nous étions à Florence, nous rapporterons ici ce qu'en a écrit un judicieux critique, Quatremère de Quincy : « Il paraît probable que ce fut tout simplement une composition improvisée, figure par figure, sur une dalle de marbre et au gré soit de la fantaisie de l'artiste, soit de l'espace donné. Nonobstant l'insignifiance réelle du sujet, il faut y reconnaître d'heureux motifs de figures et, dans le style général du dessin, quelque chose de naturel qui ne sent ni l'effort ni la prétention à la force [1].»

Quoi qu'il en soit de ce marbre, dont les commentateurs de Vasari parlent moins froidement et qu'ils appellent *stupendo lavoro*, il est certain que Michel-Ange, toutes les fois qu'il le revoyait, se plaignait amèrement de n'avoir pas obéi à sa vocation, qui était de pratiquer la sculpture et d'être quelquefois resté dix ans sans toucher à un ciseau [2]. Cependant les succès si précoces de Michel-Ange ne furent pas sans exciter des jalousies, et il n'est que trop certain que Domenico Ghirlandajo en conçut beaucoup de mauvaise humeur. Condivi raconte — et il tenait certainement le fait de Michel-Ange lui-même — que celui-ci ayant prié son maître de lui prêter un portefeuille de dessins qu'il désirait copier, et qui renfermait des paysages, des fabriques, des ruines, avec des bergers, leurs troupeaux et leurs chiens, Domenico le lui refusa obstinément et de très-mauvaise grâce. Mais la jalousie eut de plus tristes conséquences, exercée par ce même Torrigiano qui modelait en ronde bosse dans le jardin des Médicis lorsque Michel-Ange y entra pour la première fois. Un jour qu'ils dessinaient ensemble, d'après les peintures de Masaccio à la chapelle del Carmine, Torrigiano, irrité outre mesure des railleries que Buonarroti avait coutume d'adresser aux autres dessinateurs, lui chercha querelle et lui porta au visage un coup de poing si violent qu'il lui brisa l'os du nez et en écrasa les cartilages de manière à le défigurer pour toute sa vie [3].

Comme il achevait son bas-relief improprement dit des Centaures, Michel-Ange eut la douleur de perdre son bienfaiteur, celui qu'il pouvait regarder comme un ami et même comme un second père. Laurent le Magnifique mourut au commencement d'avril 1592, à l'âge de quarante-quatre ans. Atteint d'une maladie qu'il savait mortelle, Laurent avait vu venir sa fin avec la fermeté d'une âme supérieure. Il s'était fait transporter dans sa villa de Careggio, et là, entouré de ses amis les artistes et les poëtes, il s'était plu à les entretenir jusqu'au dernier moment, malgré ses douleurs, comme aurait pu le faire un philosophe de la Grèce antique. Passionné pour le beau, tour à tour amoureux et mystique, il avait pris un rang élevé parmi les poëtes de son temps; architecte, il avait bâti sur ses dessins la villa de Cajano, surnommée l'*Ambra*. Il parlait avec une grâce suprême et un esprit légèrement tourné à l'ironie. Sa courte vie fut

[1] *Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange Buonaroti*, ornée d'un portrait, par Quatremère de Quincy. Paris, Firmin Didot frères, MDCCCXXXV.

[2] « E così la impresa gli succedette che mi rammento udirlo dire, che quando la rivede cognosce quanto torto egli abbia fatto alla natura à non seguitar prontamente l'arte della sculptura, facendo giudizio per quell' opera quanto potesse riuscire. » Condivi, *Vita de Michelagnolo Buonarroti, pubblicata mentre viveva, dal suo scolare Ascanio Condivi.* Seconda edizione, 1746.

[3] Torrigiano se vantait lui-même d'avoir donné ce coup de poing, et c'est Benvenuto Cellini qui le raconte : « Ora torniamo à Torrigiani che con quel mio disegno in mano, disse così « *questo Buonorotti ed io fanciulletti nella chiesa del Carmine della capella di Masaccio, e poi il Buonarotti aveva per usanza di uccellare tutti quelli che disegnavano. Un giorno fra gli altri dandomi noja il detto, mi venne assai più stizza del solito; e stretta la mano, gli detti sì gran pugno nel naso ch' io mi sentii fiaccare sotto il pugno quel osso tenerame del naso come si fosse stato un cialdone. E così segnato da me ne resterà in fin che vive.* » Ces paroles, ajoute Cellini, me causèrent une telle indignation que, depuis ce moment, je ne pus le voir, bien que j'eusse formé le projet d'aller avec lui en Angleterre. » Ce Torrigiano, si brutal envers Michel-Ange, eut une triste fin. C'était un homme irascible, et sa violence fut la cause de sa mort. Se trouvant en Espagne, où il avait eu des travaux importants, il fit une statue de la Vierge pour un grand seigneur qui ne voulut la payer que trente ducats. Irrité d'une offre aussi humiliante, Torrigiano brisa la statue, et pour ce fait, il fut jeté en prison par l'inquisition, et se laissa mourir de faim dans la crainte d'être brûlé vif.

brillante, et son admiration pour l'antiquité fut la plus haute, la plus éclairée et la plus vive qui ait jamais été. N'eût-il fait que découvrir et fomenter le génie de Michel-Ange, il aurait mérité sa part dans la gloire d'un si grand homme. « Au milieu des profusions du luxe (dit Stendhal), et des jouissances délicates que rassemblait la maison de l'homme le plus riche de l'univers, on le voyait s'occuper avec ses amis d'une seule chose, le soin de faire oublier qu'il était le maître. »

La mort de Laurent de Médicis causa une douleur profonde à Michel-Ange. Il se retira chez son père et y demeura bien des jours sans travailler. Enfin il se procura un grand bloc de marbre et il en tira une figure d'Hercule qui fut achetée par les Strozzi et qui demeura dans leur palais jusqu'en 1529. En cette année-là elle fut vendue à Giambattista della Palla qui était chargé d'acheter des objets d'art pour le compte de François I[er] et qui l'expédia en France où peut-être elle n'arriva point, car on ignore ce qu'elle est devenue. Mais pendant qu'il travaillait à cette figure d'Hercule, il vint à tomber beaucoup de neige à Florence et Pierre de Médicis, qui avait succédé à Laurent, voulut se donner le plaisir de voir faire une statue de neige; il rappela Michel-Ange qu'il avait connu et qui voulut bien se prêter à cet enfantillage. Il paraît même, au dire de Condivi, qu'il reçut l'invitation de venir au palais et d'y reprendre son appartement, avec la petite pension que Laurent lui avait assignée. Du reste, Pierre de Médicis était absolument incapable d'apprécier un homme tel que Michel-Ange. Ce qui le prouve surabondamment, c'est qu'il le mettait de pair dans son admiration avec un estafier espagnol, beau garçon, coureur vélocipède et d'une haleine si longue que les chevaux lancés à fond de train ne pouvaient le dépasser.

Du temps qu'il habitait le palais de Médicis, Michel-Ange connut le prieur de Santo-Spirito qui, pour la belle église de ce nom, lui commanda un crucifix de bois. Comme l'artiste exprimait le violent désir d'étudier l'anatomie en disséquant des cadavres, le prieur, qui était au-dessus des préjugés de son temps, lui procura une chambre où il fit porter secrètement des corps morts tirés de l'hôpital contigu au prieuré. Le sculpteur put ainsi apprendre tout à son aise le mécanisme du corps humain, en mesurer les proportions, en connaître l'ossature et savoir avec précision le jeu des muscles qui sont comme la draperie du squelette. Ce fut là certainement le point de départ de ce dessin incomparable qui devait constituer le génie même de Michel-Ange, et l'on peut dire que l'anatomie une fois possédée et approfondie comme elle le fut par lui, devint l'instrument de sa grandeur et peut-être le secret de son style. Pourquoi? parce qu'une telle science lui permit de donner un libre cours à ses pensées, naturellement hautes et nobles, et de les exprimer dans toute leur force sans avoir besoin de recourir constamment à la nature, de refroidir sa verve en présence d'un modèle à gages et de s'assujettir en esclave à l'étude des vérités accidentelles, au lieu de s'élever en maître à la conception des vérités génériques dont se compose le grand style. Mais n'anticipons point et revenons à notre histoire.

Pierre de Médicis était un homme insolent et borné. Son caractère et les actes de son gouvernement déplurent aux Florentins. En vain ses deux frères, le cardinal Jean (depuis Léon X) et Julien, cherchaient-ils à lui ramener les cœurs, l'un par sa bonté, l'autre par sa courtoisie; un orage se formait contre sa famille et le peuple songeait à se défaire de lui. Un jour, le musicien Cardière dont la lyre avait charmé les dernières années de Laurent, entra tout ému dans la chambre de Michel-Ange et lui conta un rêve sinistre qu'il venait de faire. Laurent de Médicis lui était apparu en songe, vêtu d'une robe noire en lambeaux et lui avait prédit que son fils Pierre serait bientôt chassé de Florence. Sur quoi Michel-Ange lui dit qu'un tel songe était une inspiration qu'il fallait suivre, et que son devoir était d'aller trouver sans délai Pierre de Médicis pour lui raconter ce qu'avait dit l'ombre de Laurent. Cardière, après avoir hésité, prend courage et se dirige à pied vers la villa de Careggi, distante de trois milles. A mi-chemin, il rencontra justement le prince qui revenait avec son escorte et il l'arrêta pour lui dire son rêve. Mais son zèle ne lui valut que les railleries de Médicis et les gourmades de ses gens. « Tu es donc fou, lui dit le chancelier (depuis le cardinal Bibbiena), de croire que si Laurent avait voulu avertir son fils, il ne serait pas apparu à lui plutôt qu'à toi? »

Tu sei un pazzo. A chi credi tu che Lorenzo voglia meglio, al figliuolo o a te? Se al figliuolo, non avrebbe egli, se cio fosse, piuttosto ad apparire a lui che ad altra persona[1]?



DAVID DE FLORENCE.

Michel-Ange n'avait pas attendu le songe de Cardière pour pressentir qu'une révolution populaire allait

[1] Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, seconda edizione, in Firenze, MDCCXLVI, page 10.

éclater, et une révolution légitime. Il prit le chemin de Bologne pour se rendre à Venise avec deux de ses compagnons. Mais bientôt, ne trouvant pas là d'occupation et voyant diminuer son argent, il retourna à Bologne où lui arriva une aventure assez singulière et finalement assez heureuse. Jean de Bentivoglio, souverain de cette ville, avait ordonné que tous les étrangers entrant à Bologne seraient marqués sur l'ongle du pouce d'un cachet en cire rouge. Michel-Ange et ses compagnons, pour avoir négligé de prendre cette manière de passe-port, furent condamnés à une amende de cinquante livres, *bolognini*. Mais comme ils n'avaient pas les moyens de payer cette somme, un des seize du gouvernement — c'était un gentilhomme



DAVID (DESSIN A LA PLUME).

de la maison Aldobrandi, — fit lever l'amende et offrit l'hospitalité dans son palais à Michel-Ange. Celui-ci congédia ses compagnons, en leur donnant le peu d'argent qui restait dans la bourse commune et il s'établit chez le gentilhomme bolonais.

La prédiction de Cardière ne tarda pas à s'accomplir. Pierre de Médicis et tous les siens furent chassés de Florence le 8 novembre 1494, et vinrent se réfugier à Bologne, dans le palais des Rossi, peu de jours après que Michel-Ange eut été recueilli par Gian Francesco Aldovrandi. Cet homme généreux comprit tout de

suite qu'il avait affaire à un artiste supérieur, à un noble esprit; son hôte fut donc traité par lui comme il l'avait été par Laurent le Magnifique, et si l'on se rappelle ce que fut chez les Médicis l'éducation de Michel-Ange, de quinze à vingt ans, on ne s'étonnera pas qu'un Aldovrandi ait recherché sa compagnie. Le jour, Gianfrancesco lui faisait les honneurs de la ville et des monuments, le soir il prenait plaisir à entendre le jeune Florentin réciter avec la grâce de sa prononciation toscane les vers du Dante, les sonnets de Pétrarque, quelquefois les contes de Boccace.

Un jour qu'ils visitaient ensemble le tombeau de San-Domenico, ils s'arrêtèrent longtemps devant le tombeau du saint, chef-d'œuvre du fameux sculpteur Niccolò Pisano, continué par Niccolò dall' Arca et demeuré inachevé. Aldovrandi proposa à Michel-Ange la commande de deux figures qui manquaient au monument, et l'artiste, pour trente ducats, sculpta en marbre les deux figures, savoir : un ange de son invention, agenouillé et tenant un chandelier à la main, et un san Petronio qui avait été laissé à l'état d'ébauche par Niccolò dall' Arca. Ces figures hautes de trois palmes (c'est à-dire de 80 centimètres environ) se voient toujours à San-Domenico, et en visitant cette église nous les avons regardées avec respect, surtout la petite statue de l'ange qui est tout entière de la main de Buonarroti, et qu'il a exécutée d'un style remarquable par la vérité d'une imitation encore naïve et par la souplesse du ciseau.

Après un an de séjour à Bologne, Michel-Ange prit congé d'Aldovrandi pour retourner à Florence. Il y trouva l'émotion populaire apaisée et l'ordre rétabli. C'est alors que s'étant remis au travail, il fit en marbre une petite figure de saint Jean pour Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, qui était un parent des Médicis exilés, mais un parent attaché au parti républicain et non compris dans la proscription de sa famille. Quand il eut terminé cette figure dont on a perdu la trace, Michel-Ange modela un *Cupidon endormi,* morceau que ses amis trouvèrent admirable et dont Lorenzo di Pier Francesco fut tellement émerveillé qu'il s'écria : Si tu salissais ce morceau de marbre de façon à lui donner l'air d'une statue déterrée, je l'enverrais à Rome; il y passerait pour antique et serait vendu beaucoup plus cher : *Se tu l'acconciassi, che paresse statua sotto terra, io lo manderei a Roma, e passerebbe per antico, e molto meglio lo venderesti.*

L'artiste, à qui ne déplaisait point l'idée d'avoir fait un ouvrage assez semblable aux antiques pour donner le change même aux Romains, l'artiste dut donner à son marbre une teinte d'ancienneté, et de son consentement le *Cupidon* fut porté à Rome par un certain Baldassare del Milanese. Le cardinal de Saint-Georges, à qui le Milanese présenta la statue, y fut trompé et l'acheta deux cents ducats. Mais Baldassare, dissimulant le prix qu'il avait reçu, ne fit compter à Michel-Ange que trente ducats. Cependant le cardinal fut bientôt averti de la supercherie, et, non moins humilié d'avoir été pris pour dupe que mécontent d'être volé, il expédia un gentilhomme de sa maison à Florence avec mission de bien s'assurer du fait. Le gentilhomme feignit d'être venu chercher dans la ville un sculpteur qu'on voulait charger de grands travaux; il visita plusieurs ateliers, et enfin il se fit conduire chez Michel-Ange. Le sculpteur, auquel il demandait un échantillon de son savoir, répondit qu'il n'avait rien à montrer; mais il prit une plume (dans ce temps-là on ne se servait pas encore de crayon) et il dessina une main d'un trait si hardi et si beau que le spectateur en demeura stupéfait. « Avez-vous fait quelque ouvrage de sculpture? demanda l'envoyé du cardinal. — Oui, dit Michel-Ange, et, entre autres choses, j'ai fait un Cupidon endormi, représenté par un enfant de six ou sept ans, de telles proportions. » Sachant dès lors ce qu'il voulait savoir, le gentilhomme avoua le but de son voyage et promit à l'artiste que, s'il voulait venir à Rome, il recouvrerait le reste des deux cents ducats payés pour la statue par le cardinal de Saint Georges, et qu'il trouverait dans la personne de Son Éminence un patronage puissant.

Michel-Ange se rendit sans peine à cette invitation et, muni d'une recommandation de Lorenzo, il suivit à Rome l'émissaire du cardinal, avec lequel il fut logé dans une maison contiguë au palais du prince. Son arrivée à Rome — on le sait positivement aujourd'hui — est du 25 juin 1496. Comme il s'attendait à recevoir la somme dont il avait été frustré, il apprit que le marchand était en prison, et qu'il avait dû rendre les deux cents ducats en reprenant la statue, de sorte que Michel-Ange fut la seule dupe de ce marché, car, au lieu de redevenir sa propriété en échange des trente ducats qu'il avait reçus, le *Cupidon* fut vendu à un

autre personnage et passa ensuite dans les mains du duc de Valentinois, César Borgia, qui en fit présent à la marquise de Mantoue.

Tel est le récit de Condivi, plus circonstancié que celui de Vasari, et il vaut la peine qu'on s'y arrête, car il y a ici deux points à éclaircir. Premièrement, cette main improvisée à la plume par Michel-Ange, est-ce la même que possède le musée du Louvre et qui provient des collections de Mariette? Secondement, qu'est devenu le *Cupidon endormi?*

D'abord, le dessin que Mariette avait acheté à la vente Crozat et dont on connaît une première estampe par le comte de Caylus, une seconde par Piroli pour l'édition de Bottari et une troisième insérée dans l'*Histoire de Michel-Ange*, par Quatremère de Quincy, ce dessin, dis-je, a été contesté, et il faut avouer qu'il est contestable. Sans doute, la main en question est l'ouvrage d'un dessinateur savant et hardi, d'un maître, et il n'y a pas lieu de s'étonner que Mariette, entraîné par la prévention qui s'attache aux morceaux fameux, ait accepté sans hésitation, comme on accepte les opinions reçues, l'attribution de ce dessin à Michel-Ange. L'on s'explique de la même manière que Quatremère de Quincy ait appliqué ici le proverbe *ex ungue leonem* (à l'ongle on connaît le lion). Mais en examinant le dessin de près, l'on n'y retrouve pas précisément la griffe d'un si grand homme. Il y a quelque chose d'académique et de relativement froid dans ces hachures régulières et même pesantes par lesquelles sont indiquées les ombres. Cela semble appartenir à une époque plus moderne et sortir d'une maison de graveur. Les deux écrivains qui ont publié l'*Abecedario* de Mariette ont affirmé que le dessin en question était d'Annibal Carrache, et en vérité il est difficile de ne pas reconnaître la justesse de cette attribution.

« C'est depuis longtemps, disent-ils, l'opinion des connaisseurs les plus sûrs et les plus sincères et, depuis qu'elle s'est produite, elle a toujours été acceptée par ceux qui aiment les opinions sérieuses et critiques. Ceux-là, sans jurer aveuglément sur les paroles du maître, n'en prennent pas pour cela du mépris pour les autres et de l'orgueil pour eux mêmes, parce qu'ils reconnaissent combien il est facile de se tromper. Une confirmation, pour ainsi dire incontestable, est venue depuis donner une nouvelle force à cette opinion. C'est la présence de *mains* d'un caractère tout à fait analogue — à ce point même que la fameuse main ne peut pas être d'un autre auteur — qui sont certainement d'Annibal Carrache, et dont l'une, la plus semblable précisément, se trouve au revers d'une étude pour la galerie Farnèse. Malgré la différence des matériaux, le style et la manière, surtout celle de ces hachures hardies et même un peu de pratique, sont exactement les mêmes[1]. »

Pour ce qui est du *Cupidon*, voici, sur ce sujet controversé, une lettre des plus importantes et des plus précieuses. Elle est écrite de Rome, par Michel-Ange lui-même, à Lorenzo di Pier Francesco de' Medici. Après avoir été altérée et tronquée par Gualandi dans les *Lettere pittoriche*, cette lettre a été de nouveau imprimée dans la dernière édition de Vasari, et soigneusement collationnée sur l'original par les savants et consciencieux auteurs de cette édition. La lettre est datée du 2 juillet 1496.

« M^co Lorenzo, ceci est seulement pour vous aviser que samedi dernier (conséquemment le 25 juin)
« nous sommes arrivés à bon port, et tout de suite nous sommes allés faire notre visite au cardinal de
« Saint-Georges, auquel j'ai présenté votre lettre. Il a paru me voir avec plaisir, et il a voulu que j'allasse
« incontinent examiner certaines figures, ce qui m'a pris tout le jour et m'a empêché de porter vos autres
« lettres. Dimanche, le cardinal est venu dans la nouvelle maison et m'a fait appeler pour m'interroger sur
« ce que je pensais des figures que j'avais vues. Je lui en ai dit mon sentiment, et en vérité il me semble
« que ce sont de très-belles figures. Ensuite le cardinal m'a demandé si je me sentais le courage d'entreprendre
« quelque chose de beau. Je répondis que je n'avais pas de si grandes prétentions, mais qu'il verrait bien
« ce que je ferais. Nous avons acheté un bloc de marbre pour une figure de proportions naturelles, et lundi
« prochain je commencerai à travailler. Depuis lundi passé, j'ai remis vos autres lettres à Paolo Rucellai

[1] *Abecedario de Mariette, et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, ouvrage publié d'après les manuscrits autographes, conservés au Cabinet des Estampes, et annotés par MM. de Chennevières et de Montaiglon. Paris, Dumoulin, 1851-1853.

« qui m'a offert l'argent dont j'aurais besoin, et aux Cavalcanti. Ensuite, j'ai donné votre lettre à Baldassare « (del Milanese) et je lui ai demandé de me rendre le bambin (c'est-à-dire le *Cupidon*), lui disant que je « lui rendrais à mon tour son argent (les trente ducats). Il m'a répondu avec beaucoup d'aigreur qu'il « briserait plutôt ce marbre en cent morceaux; qu'il l'avait acheté, qu'il le tenait pour sien, et qu'il « possédait des papiers prouvant qu'il avait satisfait ceux qui le lui avaient envoyé; que certainement il n'avait « pas à le rendre. Et là-dessus, il s'est beaucoup plaint de vous, disant que vous aviez mal parlé de lui. Je « sortis et je priai quelques-uns de nos Florentins de s'interposer pour nous mettre d'accord. Mais ils « n'en ont rien fait. Maintenant, je compte agirpar la voie du cardinal, ainsi que me le conseille Baldassare « Balducci. Je vous tiendrai au courant de ce qui suivra. Rien de plus sur ce sujet. Je me recommande à « vous. Que Dieu vous garde. » « Michel-Ange, à Rome [1]. »

La lettre porte au revers *Sandro di Botticello in Firenze;* sans doute que Michel-Ange, ne voulant pas attirer l'attention de la police florentine sur une lettre adressée à un Médicis, préférait l'envoyer sous le couvert d'un peintre de ses amis.

A ce sujet, Mariette rapporte une page des mémoires de Jacques-Auguste de Thou, page qu'il traduit du latin et qui mérite quelque attention : « Entre autres raretés qu'Isabelle d'Este, grand'mère des ducs de Mantoue, princesse d'un excellent esprit, avoit rangées avec soin et avec ordre dans un cabinet magnifique, on fit voir à M. de Thou (en 1573) une chose digne d'admiration. C'était un Cupidon endormi fait en marbre par Michel-Ange Buonarroti, cet homme célèbre qui de ses jours avoit fait revivre la peinture, la sculpture et l'architecture négligées depuis longtemps. De Thou et tous ceux qui l'accompagnoient, après avoir considéré ce chef-d'œuvre avec grande attention, avouèrent qu'il étoit au-dessus de toutes les louanges qu'on lui donnoit. Quand on les eut laissés quelque temps dans l'admiration, on leur fit voir un Cupidon qui étoit enveloppé d'une étoffe de soie. Ce monument antique tel que nous le représentent tant d'ingénieuses épigrammes que la Grèce à l'envi fit autrefois à sa louange, étoit encore plein de terre. Il sembloit qu'il venoit d'en être tiré. Alors toute la compagnie, comparant l'un avec l'autre, eut honte d'avoir jugé si avantageusement du premier, et convint que l'ancien paroissoit animé, et le nouveau un bloc de marbre sans expression. Quelques personnes de la maison assurèrent alors que Michel-Ange, qui étoit plus sincère que ne le sont ordinairement les grands artistes, avoit prié instamment la comtesse Isabelle après qu'il lui eut fait présent de son Cupidon, et qu'il eut vu l'autre, qu'on ne montrât l'ancien que le dernier afin que les connaisseurs pussent juger, en les voyant, de combien, en ces sortes d'ouvrages, les anciens l'emportent sur les modernes. »

On ne peut révoquer en doute ce qui est ici consigné dans les mémoires du grave historien, parlant de ce que lui-même il a vu et entendu. Cependant il résulte d'une lettre écrite le 30 juin 1502 par Isabelle d'Este,

[1] Il importe de rétablir ici dans son intégrité et son orthographe le texte italien de cette lettre, qui avait été mal lue par Gualandi et publiée avec de notables altérations.

M^co^ *Lorenzo. Solo per avisarvi chome sabbato passato gugnemo assalvamento essubito andamo a vicitare el chardinale di San Gorgo, elli presentai la vostra lettera. Parmi mi videssi volontieri, e volle inchontinente ch' io andasse a vedere certe figure, dove i' ochupai tutto quello gorno, e però quello gorno non detti l'altre vostre lettere. Dipoi domenicha el chardinale venne nella chasa nuova, effecemi domandare : andai dallui, e me domandò quello mi parea delle chose che avea viste. Intorno a questo li dissi quello mi parea; e certo mi pare ci sia molte belle chose. Dipoi el chardinale mi domandò se mi bastava l'animo di fare qual cosa di bello. Risposi ch' io non farei si gran chose, ma che e' vedrebe quello che farei. Abiamo chonperato un pezo di marmo d'una figura del naturale; ellunedi, chominecerò allavorare. Dipoi lunedi passato, presentai l'altre vostre lettere appagolo Rucellai, el quale mi proferse que' danori mi bisogniassi, el simile que de' Chavalchanti. Dipoi detti la lettera a Baldassare e domanda 'gli el banbino e chio gli renderia i suo' danari. Lui mi rispose molto aspramente, e che ne farè prima cento pezi, e che el banbino lui l'avea chonperato e era suo, e che avea lettere chome egli avea sodisfatto a chi gniene mandò, e non dubitava davello a rendere; emmolto si lamentò di voi, dicendo che avete sparlato di lui : èccisi messo qualchuno di nostri Fiorentini per achordarci, ennon ànno fatto niente. Ora fa chonto fare per via del chardinale, chè chosi sono chonsigliato da Baldassare Balducci; di quello seghuirà voi intendcrete. Non altro per questa ; avvoi mi raccomando. Dio di male vi guardi » « Michelagnolo in Roma »* (di fuori) *Sandro di Botticello in Firenze.*

Cette lettre étant datée du 2 juin 1496, le « samedi passé » dont parle Michel-Ange tombe, selon le comput ecclésiastique, sur le 25 de juin. Donc c'est le 25 juin que Michel-Ange arrivait à Rome.



LE PROPHÈTE ISAÏE.

marquise de Mantoue, au cardinal Hippolyte d'Este, son frère, qu'elle regardait alors le *Cupidon endormi* comme une statue antique ; mais dans une autre lettre, datée du 22 juillet, même année, on voit qu'Isabelle d'Este est avertie de son erreur, car elle dit, en parlant de ce Cupidon : « pour une œuvre moderne, c'est un morceau incomparable, *per cosa moderna non ha pari*, » d'où il semble résulter qu'il n'y avait pas alors deux statues de Cupidon au palais de Mantoue, mais une seule, celle de Michel-Ange. Maintenant, qu'est devenu ce *Cupidon?* a-t-il péri dans le sac de Mantoue? a-t-il été transporté à Venise avec une partie des statues qui appartenaient aux Gonzague ? Ce qui est certain, c'est qu'on ne le retrouve ni à Venise, ni autre part. Le seul Cupidon qui nous soit resté de Michel-Ange, est celui qu'il fit en marbre pour Jacopo Galli, et qui est aujourd'hui à Londres, au musée de Kensington. Celui-là représente le Dieu, non plus enfant, mais dans les proportions d'un beau jeune homme.

On a vu par la lettre de Michel-Ange à Lorenzo di Pier Francesco, que dès son entrevue avec le cardinal de Saint-Georges, il fut invité par lui à entreprendre quelque chose de beau, *qual cosa di bello*, et même qu'un bloc de marbre suffisant pour une figure de grandeur naturelle, fut acheté immédiatement à l'intention de l'artiste. Et pourtant Vasari et Condivi disent l'un et l'autre — et ils écrivaient du vivant de Michel-Ange, qui ne les a point contredits — qu'il ne reçut aucune commande du cardinal. Il faut croire, si l'on veut accorder ces deux faits, que le cardinal de Saint-Georges, amateur moins éclairé que vaniteux, après avoir montré quelque empressement pour faire honneur à la lettre de recommandation d'un Médicis, se refroidit un peu et négligea de donner suite à ses premières ouvertures, de sorte que le marbre acheté pour Michel-Ange lui servit peut-être à sculpter la figure de Bacchus dont nous allons parler.

Cette statue lui avait été commandée par un gentilhomme romain, Jacopo Galli, esprit distingué et fin connaisseur. Le dieu est représenté debout, couronné de pampres, tenant de la main droite une coupe, de l'autre une peau de tigre et une grappe de raisin. Son expression de gaieté figée et stupide, son attitude mal assurée et un peu chancelante, le regard lascif qu'il porte sur sa coupe, accusent un jeune homme de vingt ans déjà gagné par l'ivresse, tandis que ses formes rondes, ses carnations morbides et son ventre annoncent les habitudes d'un Silène voluptueux. Une figure accessoire qui est très bien exécutée, et qui vaut mieux peut-être que la figure principale, c'est celle d'un petit faune qui, placé derrière la statue et à ses pieds, mange furtivement et d'un air d'espièglerie, les raisins de la grappe que tient la main gauche de Bacchus. Cette manière de comprendre le dieu antique en le représentant comme un simple sectateur du culte qui lui est consacré, a été critiquée et elle devait l'être. Mais il faut bien se souvenir qu'à la fin du quinzième siècle, vers 1497, qui est la date de cet ouvrage, l'antiquité était encore fort peu connue. Les grands mythes de la religion grecque, ces mythes dont personne encore n'avait sondé la profondeur, étaient à peine effleurés par la science renaissante des antiquaires. La symbolique était à venir, et elle n'est venue que de nos jours. Comment donc s'étonner qu'un artiste de vingt-quatre ans n'ait pu à lui tout seul devancer la science, deviner le sens des fables antiques. Assurément le conquérant des Indes, l'époux d'Ariane, celui qui avait combattu, lui aussi, les Titans, était plus que le dieu des buveurs, et de toute manière on peut reprocher à Michel-Ange de ne s'être pas élevé ici au-dessus de la simple nature, bien saisie, d'ailleurs, et parfaitement exprimée. Aussi est-ce bien mal à propos que Vasari parle, au sujet de cette figure, des hautes pensées de Michel-Ange, *i pensieri alti;* ce qui est plus juste, c'est l'observation qu'il fait sur la « très-facile facilité » avec laquelle Michel-Ange accomplissait les ouvrages les plus difficiles, *la maniera difficile con facilissima facilità da lui esercitata.*

Le *Bacchus* fut placé avec des fragments antiques dans la cour de la maison Galli, à Rome; il était exposé aux injures de l'air et fort négligé. En 1536, Martin Heemskerke, peintre hollandais, se trouvant à Rome, dessina une vue de cette cour, et l'on voit dans son dessin que déjà la main qui tient la coupe était cassée. Mariette, qui posséda ce dessin, avait aussi des études à la plume d'une tigresse et d'une panthère dessinées par Michel-Ange sur la même feuille qu'une petite esquisse du *Bacchus*, et destinées sans doute à servir de modèle pour des figures accessoires qu'il projetait d'ajouter à celle du petit faune.

Bottari, Mariette et les commentateurs de la dernière édition de Vasari ont rectifié bien des erreurs de

noms et de dates commises par ce biographe, entre autres celle qui lui a fait confondre le cardinal de Saint-Denis avec le cardinal de Rouen, c'est-à-dire Jean de la Grolaye de Villiers, abbé de Saint-Denis, avec Georges d'Amboise, qui fut archevêque de Rouen et qui porta seul le nom de cardinal de Rouen. Le premier de ces personnages, le cardinal de Villiers, qu'on appelait à Rome le cardinal de Saint-Denis, pour rappeler le nom de son abbaye, fut celui qui commanda au sculpteur florentin la fameuse *Pietà* qui est aujourd'hui sur l'autel de la première chapelle à droite, en entrant dans la basilique de Saint-Pierre. Nos lecteurs savent que les Italiens donnent le nom pathétique de « piété » à tout groupe représentant le corps mort du Christ sur les genoux de la Vierge. Rien ne saurait être en effet plus digne de compassion que le spectacle d'une mère tenant et contemplant le cadavre de son fils.

On pourrait s'attendre que Michel-Ange eût donné une vive expression à la figure de la Vierge, lui qui ne pouvait connaître encore la Niobé et qui ne savait rien des idées reçues parmi les statuaires antiques, touchant la dignité que les héros et les dieux doivent conserver au sein de la plus cruelle douleur. Il est vrai de dire, cependant, qu'il y a un peu de froideur ici dans la tête de Marie et qu'une tristesse noble et vague ne suffisait pas à la représentation, même en marbre, d'une scène aussi tragique. C'est plutôt dans les morceaux que dans l'ensemble que le groupe de Michel-Ange est admirable. On a remarqué bien avant nous qu'il y avait une disproportion frappante entre les figures du Christ et de la Vierge, dont l'une paraît relativement trop petite, ou l'autre relativement trop grande. On a signalé aussi comme une légère faute, que le corps du Christ soit une étude où le modelé du nu est poussé jusqu'à une vérité palpable. De fait, les os revêtus de muscles, les veines, les tendons, les jointures des bras, les attaches des jambes, comme dit Vasari, tout cela est exprimé, fouillé avec tant de soin, de scrupule et de recherche, tout est poursuivi avec tant d'amour que l'étonnement s'étonne, *si maraviglia lo stupore*, de voir qu'un bloc de pierre informe ait pu se transformer en si peu de temps et avec une telle perfection en un corps que la nature a tant de peine à modeler dans la chair.

Mais l'exécution précieuse de ce nu, la souplesse exquise et la fermeté du ciseau ne rachètent pas complétement un défaut de style qui tient précisément à la précision anatomique. Depuis qu'il nous a été donné d'étudier les antiques et de posséder les marbres grecs de la plus glorieuse époque, nous savons nous défendre des séductions du naturalisme. Nous avons appris à penser que le chef-d'œuvre de l'exécution n'est pas de montrer le travail, mais de montrer la chose travaillée, et que le dernier mot de l'art est de faire que la nature imitée exprime autre chose que l'imitation, qu'elle serve à éveiller des sentiments et des pensées, de façon que l'artiste s'effaçant derrière son œuvre ne soit admiré qu'après elle. Quand on regarde un marbre de Phidias, on ne pense ni à la science profonde de ce grand homme, ni à l'habileté prodigieuse de son ciseau : l'on est tout entier à cette pensée : voilà un corps si merveilleusement beau, qu'il doit être celui d'un dieu. A l'insertion des muscles, aux os qu'ils attachent en les recouvrant, aux veines qui serpentent, à la solidité des tendons, au tendre de la chair, personne n'y songe, parce que tous les détails sont glissés dans l'ensemble, parce que les accents qui ne sont pas caractéristiques sont presque sous-entendus, et que l'artiste, loin de faire ostentation de son talent, semble l'avoir caché pour ne montrer que son ouvrage. Michel Ange n'est pas arrivé du premier coup à cette hauteur de style; il ne s'est pas encore défait du pur naturalisme que lui ont légué les sculpteurs du quinzième siècle, et c'est là précisément ce qui diminue un peu la beauté du groupe célèbre dont nous parlons.

Ce groupe ne fut pas sans provoquer la censure des contemporains. Non-seulement les proportions relatives des figures furent critiquées, mais on remarqua, ce qui est en effet bien remarquable, que la Vierge, en même temps qu'elle est plus grande que son fils, a l'air plus jeune que lui, alors qu'elle aurait dû paraître au moins cinquante ans. Michel-Ange prit la peine de répondre à cette observation et sa réponse, rapportée textuellement par Condivi, qui l'a écrite évidemment sous la dictée du maître, mérite d'être lue :
« Ne sais-tu pas que les femmes chastes se conservent plus fraîches que les autres? Combien à plus forte
« raison dut rester jeune une vierge dont le visage ne fut jamais altéré par le moindre désir. On peut même
« croire que la volonté divine favorisa cette fraîcheur, cette fleur de jeunesse, afin de mieux prouver au

« monde la virginité et l'éternelle pureté de Marie. Ce qui ne fut pas nécessaire pour son fils, parce qu'ayant « dû prendre un corps humain et subir toutes les misères humaines, excepté le péché, il ne fallait pas que « l'humanité fût en lui effacée par la divinité. Tu ne dois donc pas être surpris si, par ces considérations,



LA VIERGE DE FLORENCE.

j'ai représenté la Vierge plus jeune que son âge, tandis que j'ai laissé au Christ toutes les marques du sien. »

Le cardinal de Villiers, qui était alors ambassadeur de Charles VIII auprès d'Alexandre VI, avait commandé la *Pietà* pour en décorer la chapelle des rois de France, dans l'ancienne basilique de Saint-

Pierre; mais cette chapelle ayant été détruite lorsque Saint-Pierre fut reconstruit par Bramante, on plaça le groupe de Michel-Ange d'abord sur l'autel du chœur, ensuite (en 1749) sur l'autel de la chapelle des chanoines, dite aujourd'hui *della Pietà*, où on la voit encore. C'est le seul ouvrage que Michel-Ange ait signé de son nom, et voici pourquoi il le signa. Un jour, en entrant à Saint-Pierre, il vit un grand nombre d'étrangers — des Lombards — qui regardaient son groupe avec admiration. L'un d'eux ayant demandé le



LA SIBYLLE DE CUMES.

nom de l'auteur, un autre répondit : « C'est notre Gobbo de Milan. » Michel-Ange ne dit rien, mais, le soir même, il s'enferma dans la chapelle, muni d'une lampe et de ciseaux, et il grava sur la ceinture de la Vierge MICHÆL ANGELVS BONAROTVS FLOREN... Il négligea de dater son inscription ; mais nous savons par Condivi que cela se passait en 1499, puisque l'artiste avait alors vingt-cinq ans.

La réputation de Michel-Ange commençait à se répandre en Italie, et son nom célébré à Rome, en prose ou en vers, retentissait aussi à Florence, quand il y fut rappelé par des affaires de famille, *domestici negozi*.

***

Or, à cette époque, la fabrique de Santa Maria del Fiore possédait un bloc de marbre qui mesurait en hauteur neuf brasses (c'est-à-dire 5 mètres et demi environ). Ce bloc colossal avait été amené de Carrare par un artiste peu entendu, ou du moins peu pratique, lequel, pour le transporter plus commodément, l'avait dégrossi dans la carrière et y avait ébauché un David. Mais ce travail avait été fait avec tant de maladresse et d'imprévoyance que personne, depuis cent ans que ce bloc était là, n'avait osé y mettre la main pour en tirer une statue entière, même plus petite que la masse de ce marbre estropié. Les fabriciens, réunis à Santa Maria del Fiore, le 2 juillet 1501, décidèrent que le bloc ébauché serait soulevé et mis debout afin qu'on examinât s'il était possible de le finir [1]. Déjà Pier Soderini, qui depuis l'expulsion des Médicis était gonfalonier perpétuel de la République de Florence, avait pensé plusieurs fois à confier le marbre à Léonard de Vinci; mais alors, je veux dire au mois de juillet 1501, il était en pourparlers avec un très-habile sculpteur, Andrea Contucci dal Monte Sansavino, qui promettait, moyennant l'adjonction de quelques morceaux, d'utiliser dignement le bloc. Michel-Ange, qui dès sa jeunesse avait convoité ce marbre, l'ayant mesuré de nouveau et attentivement considéré, reconnut que l'ébauche pouvait être transformée en une bonne figure, en acceptant le marbre tel qu'il était, sans aucun morceau de rapport, et en donnant à la statue l'attitude que commandait l'épannelage. Il demanda donc le bloc à la fabrique et au gonfalonier, qui le lui accordèrent, par acte du 16 août 1501, dans lequel il fut stipulé que Michel-Ange s'engageait à faire de ce bloc un David colossal, et à le terminer en deux ans, à partir du 1er septembre suivant, moyennant une allocation de seize florins d'or larges, par mois.

Après avoir fait un modèle en cire représentant le jeune David une fronde à la main, — ce modèle existe encore dans la maison des Buonarroti, à Florence, — Michel-Ange se mit à la besogne en commençant par bâtir autour du bloc une baraque en planches pour que personne ne le vît travailler, *senza che nessuno il vedesse*, ce qui fut toujours de son goût. Il mit plus de deux ans à finir son œuvre. Tous ceux de nos lecteurs qui ont fait le voyage de Florence y ont vu le *David* colossal érigé sur la place du Palais-Vieux, et, sans aller si loin, tous ceux qui ont visité l'Exposition universelle de Paris, en 1867, y ont vu un moulage de ce *David*, envoyé par les Florentins. Chacun a pu reconnaître que, dans cet ouvrage, Michel-Ange n'a pas complétement vaincu la difficulté qu'il avait promis de vaincre. L'ensemble de la statue a quelque chose de gêné et de froid. Il s'y trouve sans doute des morceaux élégants et le tout est d'un travail châtié, savant et fini. Les jambes sont un peu fortes pour être celles d'un adolescent, et si elles n'ont pas de mouvement, il faut s'en prendre à l'insuffisance de la matière; mais la tête est grosse et lourde, et ici ce n'est pas le manque de marbre qui peut servir d'excuse à l'artiste.

Ces défauts n'ont pas empêché Vasari d'exprimer pour le David une admiration qui nous paraît aujourd'hui bien hyperbolique. « En vérité, dit-il, cette œuvre a éclipsé toutes les statues antiques, anciennes ou modernes, grecques ou latines, et l'on peut dire que ni le Marforio de Rome, ni le Tibre ou le Nil du Belvédère, ni les géants de Montecavallo ne sauraient être comparés au *David*, tant Michel-Ange y a su mettre de mesure et de beauté, car on n'a jamais vu ni une attitude plus agréable, ni un torse plus élégant, ni plus de grâce qu'il n'y en a ici dans les pieds, les jambes, les mains et la tête, ni plus de convenance dans tous les membres [2]. »

Non, quel que soit notre respect pour le nom de Michel-Ange, nous ne souscrirons pas à de pareils éloges, et personne n'y souscrirait de nos jours. Aucun juge éclairé ne consentirait à mettre le *David* au-dessus

[1] *Archives de la fabrique de Santa Maria del Fiore, délibérations depuis* 1496 *jusqu'à* 1507, *page* 36 *au verso.* Vasari dit que l'artiste qui avait gâté le bloc était maestro Simone da Fiesole, mais les documents qui existent dans les archives de Santa Maria del Fiore, et qui ont été compulsés par Gaye et cités dans le *Carteggio inedito d'artisti*, il résulte que le sculpteur en question était Maestro Agostino d'Antonio di Duccio (ou Guccio), et que, sans le trop blâmer, les fabriciens ne lui laissèrent pas finir la statue si mal ébauchée, et gardèrent le bloc dans les bâtiments de la fabrique.

[2] E veramente che questa opera ha tolto il grido a tutte le statue moderne ed antiche, o greche o latine, che elle si fussero; e si può dire che nè 'l Marforio di Roma, nè il Tevere o il Nilo di Belvedere, o i giganti di Montecavallo, le sian simili in conto alcuno, con tanta misura e bellezza e con tanta bontà la finì Michelagnolo. Perchè in essa sono contorni di gambe bellissime, ed appiccature e sveltezza di fianchi divine, nè mai più s'è veduto un posamento si dolce, nè grazia che tal cosa pareggi, nè mani, nè piedi, nè testa che a ogni suo membro di bontà, d'artificio, di purità, nè di disegno s'accordi tanto. *Vasari.*

de ces colosses de Montecavallo qui sont dignes du plus fameux statuaire de la Grèce antique, et qui sont moins grands encore par leurs dimensions réelles que par le caractère des formes, la dignité du mouvement et l'ampleur d'un ciseau sûr et fier. Michel-Ange dut lui-même trouver excessives ces louanges et en rabattre ; mais, d'autre part, il se sentait trop supérieur pour souffrir aisément la contradiction. Pier Soderini, ayant voulu voir le David avant que la statue ne fût découverte, et ne sachant pas qu'un colosse n'est pas pour être regardé et jugé de près, se permit quelques remarques; il trouva notamment le nez trop gros. Là-dessus, l'artiste remonte sur son échafaud et prenant dans une main un ciseau avec de la poussière de marbre, dans l'autre un marteau, il fait semblant de réduire la grosseur du nez, et à chaque coup frappé ailleurs que sur la statue, il laisse tomber un peu de poussière sur son critique. Puis, lui jetant de haut en bas un regard d'ironie: « Qu'en dites-vous, maintenant? dit Michel-Ange. — Cela me paraît beaucoup mieux, répondit d'en bas le gonfalonier, vous lui avez donné la vie. » *A me mi piace più* (*disse il gonfalonieri*), *gli avete dato la vità.*

C'était une nouveauté à Florence qu'une statue colossale, et ce fut une grosse affaire que de transporter une telle masse de marbre sur la place du Palais-Vieux. Et d'abord on disputa longtemps sur la question de savoir quel était le lieu le plus convenable pour y placer le colosse. Le 24 janvier 1504, les artistes les plus renommés de Florence furent appelés à donner leur avis, et il est curieux de savoir les noms de ceux qui étaient alors considérés comme les premiers, *primari*. Les voici tels qu'on les trouve dans les archives de la fabrique de Santa Maria del Fiore : Andrea della Robbia, Benedetto Buglioni, Giovanni delle Corniole (graveur de pierres fines), Attavante, miniaturiste, Messer Francesco Araldo, l'un des seigneurs, Francesco Monciatto, charpentier, Giovanni Piffero, Lorenzo della Volpaja, Buonacorso Bartoluccio (neveu de Lorenzo Ghiberti), Salvestro, joaillier, Michelangiolo, orfévre (père de Baccio Bandinelli), Cosimo Rosselli, Gaspare di Simone, orfévre, Lodovico, orfévre et maître fondeur (*maestro di getti*), Andrea detto il Riccio, orfévre, Gallieno, brodeur (*ricamatore*), David del Ghirlandajo, Simone del Pollaiuolo, dit le Cronaca, Filippino Lippi, Sandro Botticelli, Giuliano e Antonio da San Gallo, Andrea dal Monte Sansavino, Chimenti del Tasso, Francesco Granacci, Biagio, peintre, Bernardo di Marco, Pier di Cosimo, Leonardo da Vinci, Pietro Perugino, Bernardo della Cecca. Il est consigné dans le registre des délibérations que ces artistes furent divisés d'opinions, les uns voulant mettre la statue sous la loggia d'Orcagna, les autres sur le palier qui est devant le palais de la Seigneurie (ou Palais-Vieux), et l'on décida qu'elle serait placée devant le Palais-Vieux où elle est encore. Ils furent départagés par l'auteur de la statue qui fut consulté aussi, comme cela devait être, sur la motion de Filippino Lippi.

Après bien des disputes sur la manière dont il fallait s'y prendre pour transporter le colosse, Giuliano de San Gallo et Antonio son frère construisirent un appareil de forte charpente auquel ils suspendirent la statue avec des cordes, afin qu'elle ne pût être brisée par les secousses du transport, mais qu'elle arrivât peu à peu en se balançant toujours. Ils eurent soin de faire un nœud coulant à la corde qui tenait la figure suspendue, de manière que le nœud se serrât en raison du poids. Puis, au moyen de pièces de bois unies, mises à plat sur le sol, ils la tirèrent avec des cabestans et la mirent en place. « Toute cette machine, dit Vasari, dont l'invention était ingénieuse et admirable, et qui peut servir à soulever les plus grands poids, avait été dessinée par Giuliano da San Gallo, et j'en possède le dessin dans ma collection [1]. L'opération de la mise en place du David colossal fut terminée le 8 septembre 1504 [2].

[1] ... Fecero un castello di legnanza fortissimo e quella figura con i canapi sospesero a quello, acciochè scotendosi non si troncasse, anzi venisse crollandosi sempre; e con le travi per terra piane con argani la tirarono, e la missero in opera. Fece un cappio al canapo che teneva sospesa la figura, facillissimo a scorrere, e stringeva quanto il peso l'agravava : che è cosa bellissima et ingegnosa, che l'ho nel nostro libro disegnato di man sua che è mirabile, sicuro e forte per legar pesi. *Vasari.*

[2] L'historien Pietro di Marco Parenti — disent ici les derniers annotateurs de Vasari — avait décrit cette machine dans le tome IV de son Histoire de Florence, publiée en 1504, et l'avait décrite à peu près comme Vasari, mais avec quelques différences qui prouvent que le biographe n'a point copié l'historien. La plus notable différence consiste en ce que Parenti attribue l'invention du mécanisme à Simone del Pallaiuolo, dit le Cronaca, et non pas aux frères San Gallo. De plus, après avoir dit que le poids de la statue était de dix-huit milliers, et qu'il fallut trois jours pour la conduire sur la place, il ajoute que la nuit on dut faire la garde pour empêcher les envieux et les malveillants d'endommager la statue ; que finalement quelques mauvais garçons ayant assailli la garde et lancé des pierres sur le marbre pour le casser, furent arrêtés et jetés en prison.

Le David colossal ne fut achevé qu'au bout de vingt-neuf mois, à la fin de janvier 1504. Michel-Ange reçut de Pier Soderini pour cet énorme travail quatre cents ducats. Mais déjà le gonfalonier, par un acte du 12 août 1502, lui avait commandé un David en bronze, et il est très-intéressant de dire dans quelles circonstances et pour quelle fin.

Pierre de Rohan, maréchal de Gié, qui avait joué un grand rôle en France sous les règnes de Louis XI et de Charles VIII, était devenu sous Louis XII le général de ses armées en Italie. Naturellement porté à l'amour des belles choses, il avait trouvé sur cette terre classique des arts de fréquentes occasions d'exercer et de développer son goût, et plus d'une fois, prévenant ses désirs, les petites républiques italiennes avaient acheté sa protection ou sa bienveillance par des présents du genre de ceux qu'il aimait. En novembre 1499, la seigneurie de Florence lui avait envoyé sept bustes en marbre et deux en bronze, et ce premier cadeau lui avait donné l'envie d'en recevoir d'autres. Le 22 juin 1501, les ambassadeurs de la République florentine auprès du roi très-chrétien, *oratores apud christianissimum*, Pier Francesco Tosinghi et Lorenzo di Pier Francesco de' Medici écrivaient à la Seigneurie : « Le maréchal de Gié, qui se montre très affectionné à notre ville, nous a instamment priés de vous écrire pour vous exprimer le désir qu'on lui fasse couler en bronze un David comme celui qui décore la cour de votre palais. Il offre d'en payer la dépense; mais nous croyons bien qu'il le dit avec la pensée qu'on lui en fera présent [1]. »

La Seigneurie se fit un peu prier : elle disait n'avoir pas sous la main un artiste capable de modeler un *David* qui pût être mis en parallèle avec celui (de Donatello) que désignait le maréchal. Enfin, sur de nouvelles instances, elle chargea Michel-Ange d'exécuter un David en bronze, de grandeur naturelle, et voici les termes du contrat écrit en latin et daté du 12 août 1502 : « Locaverunt Michelagnolo Ludovici Bonaroti « de Florentia et scultori presenti ad faciendam unam figuram unius Davit alti bracchiis duobus et uno « quarto alterius brachii incircha bronzi, infra tempus sex mensium proxime futurorum, pro ea mercede « quæ declarabitur post perfectam dictam figuram per duos amicos communes. Et quam figuram dicti « Magnifici domini dixerunt se velle facere fieri pro donando illam Mareschiali de Giè. »

On voit donc que Michel-Ange devait modeler et couler en bronze une figure de David haute de deux brasses et un quart (environ 1 mètre 30 centimètres) et mener à fin ce travail dans les six mois qui allaient venir, et que le prix en serait réglé par deux amis communs ; enfin il était dit que les « magnifiques seigneurs » commandaient cette figure pour la donner au maréchal de Gié. Ainsi Michel-Ange se trouvait, en août 1502, avoir à faire deux statues de David, l'une colossale en marbre, l'autre de grandeur naturelle en bronze. C'est là ce qui explique un dessin qui est aujourd'hui au Louvre, après avoir appartenu à Mariette, et que cet illustre amateur décrit en ces termes : « J'ai le dessin ou première pensée que Michel-Ange a fait pour cette admirable statue colossale de David. Dans ce dessin, David a sous le pied droit la tête de Goliath, ce qui lui a fait lever la jambe et par conséquent avancer le genou ; mais il y a apparence que Michel Ange a été obligé d'abandonner cette idée, qui paroît plus heureuse que celle qu'il a suivie par les défauts ou manque de marbre. Sur la même feuille où est cette figure, est une étude pour le bras droit de David, tel qu'il a été exécuté, et l'on y lit le nom de Michel-Ange et ce commencement de vers écrit de sa main :

Davitte cholla fromba
Ed io choll archo [2]
Michelagnio...

[1] Le texte de cette lettre est cité dans le *Carteggio inedito* de Gaye : « *El marichial di Gie mostra esser affezzionato alla citta e chon grande istanzia ci ha pregato che noi schrivamo alla signoria Vra* (*Vostra*) *che lui desiderebbe che se gli facesse gettare una figura di bronzo d'uno Davitte, chome quello chè nella chorte della signoria Vra, che lui pagherà la spesa, ma chredo bene chetlo dica chon animo gniene sia fatto un presente.* Il est bon de prévenir que le *David* en question, celui qu'on dit être dans la cour du Palais-Vieux, est un David de Donatello, qui est maintenant aux Offices.

[2] C'est-à-dire : « David combattait avec la fronde; moi je combats avec l'arc. » Il y a ici un jeu de mots, *arco* signifiant à la fois arc et *archet*, instrument de sculpteur.



LA SIBYLLE D'ÉRYTHRÉE.

« Le verso du même dessin est occupé par d'autres études pour un autre ouvrage et l'on y lit encore écrit par Michel-Ange même :

Al dolce murmurar dũ fiumicello
Ch' aduggia di verdõmbra ũ ciaro fonte [1].

« Ces vers font la preuve de ce qu'on trouve écrit dans la vie de Michel-Ange que non-seulement il avait du goût pour la poésie, mais qu'il en faisait alors une partie de son occupation. »

Il est clair d'après cette description, ou plutôt d'après le dessin du Louvre, dont nous donnons ici le fac-simile, que Michel-Ange, travaillant dans le même temps aux deux statues, s'est servi de la même feuille de papier pour y jeter un croquis du David en bronze, et pour y étudier séparément un bras du David en marbre. Et comme il n'était pas gêné pour la première de ces figures par l'insuffisance de la matière, il y a mis ce mouvement contrasté, cette élégance fière qui plaisaient à son génie, et il s'est ainsi dédommagé de la contrainte qu'il avait dû subir en sculptant le bloc gauchement dégrossi par Agostino Guccio. La première pensée dessinée sur cette précieuse feuille n'est donc pas pour le David colossal, mais pour le David destiné au maréchal de Gié, lequel diffère de l'autre en ce qu'il met le pied sur la tête de Goliath. Nous lisons, en effet, dans Condivi : Après le géant, Michel-Ange, à la demande de Pier Soderini, son grand ami, jeta en bronze une statue de grandeur naturelle qui fut envoyée en France. C'est aussi un David avec Goliath au-dessous : *è similmente un David col Golia sotto* [2].

Michel-Ange s'était engagé à terminer ce David en six mois ; mais il ne l'avait pas encore fini au mois d'avril 1504, malgré les instances réitérées de Soderini, auquel le maréchal faisait écrire lettres sur lettres. A cette époque, Pierre de Rohan tombe en disgrâce pour avoir déplu à la reine Anne. Il est d'abord envoyé dans son gouvernement de Bretagne, pour être ensuite accusé de *concussions et pilleries*, comme dit Brantôme, et se voir condamné à cinq ans de prison par le parlement de Toulouse. La Seigneurie de Florence ne songeait plus au bronze que le maréchal avait tant de fois sollicité; on laissa dormir cette affaire et l'on cessa d'importuner Michel-Ange. Les Florentins d'alors n'étaient pas gens à s'attirer la mauvaise humeur d'une reine de France, en donnant un témoignage éclatant de considération à un personnage qu'elle avait disgracié. Nous verrons bientôt, cependant, que la Seigneurie ne voulut point avoir perdu absolument ses peines et qu'elle fit terminer *pour un autre* la statue commencée pour le maréchal.

Condivi assure que vers ce temps-là, Michel-Ange, adonné à la lecture des poëtes et occupé à composer des sonnets pour son plaisir, *per suo diletto*, demeura quelque temps sans rien faire. Il est pourtant bien certain que, tout en cultivant la poésie, l'artiste ne cessait de recevoir des commandes considérables et de travailler à divers ouvrages de sculpture qu'il menait de front avec une ardeur sans pareille. A cette période de sa vie se rapportent, en effet, deux bas-reliefs représentant la Vierge et l'enfant qu'il sculpta, l'un pour la famille Taddeo Taddei, l'autre pour Bartolommeo Pitti. Ce dernier bas-relief, de forme ronde, fut donné plus tard, dit Vasari, par Fra Miniato Pitti di Monte Oliveto, grand connaisseur en peinture, à Luigi Guicciardini, son ami. Aucun de ces ouvrages ne fut achevé. Il n'y a de parfait que la tête de la Vierge dans celui des Taddei, morceau admirable qui est maintenant à l'Académie des beaux-arts, à Londres.

[1] C'est-à-dire : « au doux murmure d'un petit fleuve — qui jette une ombre verte sur une claire fontaine. » Ces deux vers n'ont pas de sens, rapprochés; il faut les considérer, je crois, comme deux essais de vers détachés n'ayant pas de rapport entre eux.

[2] Il y a dans le texte de Condivi une faute typographique qui avait échappé à tout le monde. On y lit : « *gittò di bronzo una statua grande al naturale, che fu mandata in Francia ; e similmente un David col Golia sotto.* » Les imprimeurs ayant oublié l'accent grave sur l'*e*, cet *e* est devenu la conjonction *et* au lieu de signifier avec l'accent, *è*, la troisième personne du verbe être, *il est* ou *c'est*. On croyait donc que le Condivi désignait deux statues, lorsqu'en réalité il ne parlait que d'une seule. La correction évidemment juste, proposée par M. F. Reiset — dans un intéressant opuscule intitulé : *Un bronze de Michel-Ange* — est donc importante, puisqu'elle nous dispense de chercher quel a pu être cet autre bronze et ce qu'il est devenu. C'est bien assez que nous ayons à déplorer ici la perte presque certaine d'*un* bronze de Michel-Ange, le *David* envoyé en France, qui a depuis longtemps disparu !

Dans le second, qui est ovale en largeur, la tête de la Vierge est presque entièrement finie. Le reste est modelé à la gradine; on voit apparaître, derrière la Vierge, la tête de saint Jean-Baptiste. Mais ce n'est pas tout. En ce même temps, je veux dire de 1502 à 1504, de riches marchands flamands, appelés en italien les Moscheroni, demandèrent à Michel-Ange et obtinrent de lui pour cent écus, un bas-relief de forme ronde représentant aussi une Madone avec l'enfant, bas-relief coulé en bronze qui fut envoyé en Flandre et dont on a perdu la trace, comme de tant d'autres ouvrages dus à son génie. Enfin, c'est lorsque Michel-Ange travaillait à ses deux statues de David et aux trois bas-reliefs dont nous venons de parler, que la fabrique de Santa Maria del Fiore lui commanda les figures des douze apôtres, par un acte du 24 avril 1503, qui a été retrouvé dans les archives du Dôme, et qui est ainsi conçu :

« Les consuls de l'art de la laine et les fabriciens de Santa Maria del Fiore donnent à faire à Michel-Ange « les douze apôtres en marbre de Carrare pour être mis dans le Dôme là où sont peints ceux de Bicci di « Lorenzo, lesquelles statues auront quatre brasses chacune (environ 2 mètres 50 centimètres) et devront « être livrées, une par an, toutes les dépenses étant à la charge de la fabrique, soit pour l'achat des marbres, « soit pour le séjour de l'artiste à Carrare, soit pour sa nourriture et celle de son aide ; et de plus la « fabrique lui payera deux florins d'or en or larges, par mois, durant les douze ans que durera son ouvrage, « la fabrique se réservant d'ajouter à ces sommes ce qui lui paraîtra équitable. » Pour faciliter au sculpteur l'exécution de ces statues, les consuls de la laine et les fabriciens lui firent bâtir une maison à Pinti, en face du monastère de Cestello, sur les dessins de Simone Pallaiuolo, dit le Cronaca, lequel dut s'entendre avec Michel-Ange. Malheureusement ce beau projet n'eut point de suite. L'artiste ébaucha, il est vrai, un seul des douze *apôtres*, un saint Matthieu, mais il ne commença pas même les onze autres figures.

On s'étonnera sans doute qu'un homme qui s'était familiarisé, dès son enfance, avec le travail du marbre, ait laissé tant de sculptures à l'état d'ébauche, comme s'il eût été bientôt rebuté par une besogne qui lui plaisait cependant plus qu'aucune autre. Il est probable que cela tient précisément à son goût pour le fini, et que, n'ayant pas le temps de pousser jusqu'au bout le rendu de ses figures, il aimait mieux en laisser ébauchées certaines parties, que de confier à des mains étrangères le soin de tout finir. « Il ne faut pas oublier, dit à ce propos, M. F. Reiset, que si Michel-Ange avait des aides, il n'aimait guère à s'en servir. Ses marbres sont réellement le travail de sa main. Le *praticien*, tel que nous le connaissons et que nous le voyons opérer, était alors à peu près inconnu. Les choses se sont bien *perfectionnées*, et il ne serait pas impossible de trouver de nos jours des sculpteurs en renom qui n'ont de leur vie touché à un marbre. »

Lui, Michel-Ange, il était passionné pour la sculpture, mais il la voulait conduire à sa perfection dernière, ce qui était vraiment impraticable à un sculpteur qui dut entreprendre tant et tant d'ouvrages, et des ouvrages si considérables, si compliqués, si divers. Son amour pour le fini lui vint d'une observation qu'il fit dans sa jeunesse sur les sculptures de Donatello. Il remarqua que les œuvres de cet excellent artiste — il les admirait plus que personne — avaient besoin d'être vues de loin, et que, faute d'avoir reçu la dernière main, elles perdaient beaucoup lorsqu'on s'en approchait[1]. Ayant eu, au commencement de sa carrière, à terminer un bloc de marbre mal dégrossi, Michel-Ange s'était habitué à dégrossir lui-même ses marbres, afin d'être bien sûr que la matière ne serait pas maladroitement enlevée et qu'il en resterait assez pour lui permettre de gagner peu à peu les dernières surfaces et même de changer quelque chose aux saillies et aux creux, en cas de repentir. Un chef-d'œuvre en ce genre est l'ébauche du saint Matthieu, dont nous avons parlé plus haut. Cette ébauche est merveilleuse; elle fait pressentir la figure qu'elle enveloppe et en indique les délicatesses futures. Elle provoque le spectateur à la terminer par la pensée. Toutefois ce n'est point par

[1] Quel che si vedde nel mezzo della corte, è di mano di Donatello; uomo in tal eccellente, e molto da Michelagnuolo lodato, *se non in una cosa ; che egli non aveva pazienza in ripulir le sue opere, di sorte che riuscendo mirabili a vista lontana, da presso perdevano riputazione.* Condivi. On peut regarder ces paroles comme ayant été prononcées par Michel-Ange lui-même.

la prudence du ciseau qu'elle est remarquable, mais au contraire par la maestrie et le feu avec lesquels est entamé le bloc. On aurait pu appliquer à Michel-Ange le mot que disait un siècle plus tard, notre Puget : « Le marbre tremble devant lui. »

C'est ici le cas de rappeler ce que raconte Blaise de Vigenère, dans ses notes sur les *Images et tableaux de platte peinture des deux Philostrates, sophistes grecs*. Après avoir examiné la question de savoir laquelle, de la peinture ou de la sculpture, doit avoir la prééminence, Vigenère ajoute : « A ce propos, je puis dire « avoir vu Michel-Ange, bien qu'âgé de plus de soixante ans, et encore non des plus robustes, abattre plus « d'écailles d'un très-dur marbre en un quart d'heure, que trois jeunes tailleurs de pierre n'auraient pu « faire en trois ou quatre. Chose presque incroyable pour qui ne la verroit, et il y alloit d'une telle « impétuosité que je pensois que tout l'ouvrage dût s'en aller en pièces, abattant par terre d'un seul coup « de gros morceaux de trois ou quatre doigts d'épaisseur, si ric à ric de sa marque, que s'il eût passé « outre, tant soit peu qu'il ne falloit, il y avoit danger de perdre tout, parce que cela ne se peut plus « réparer après, comme les images d'argille ou de stuc. »

Arrivé à l'âge de trente ans, Michel-Ange n'avait pas fait encore œuvre de peintre. Son premier essai en ce genre avait été un simple coloriage de la copie qu'il avait exécutée d'après l'estampe de Martin Schœn. Depuis, on ne voit pas qu'il eût jamais peint; mais, en revanche, il avait beaucoup dessiné d'après nature et d'après les fresques de Masaccio et de Lippi, et même il avait pris plaisir à fournir des cartons à ses amis, notamment à un barbier du cardinal de Saint-Georges, qui coloriait ces cartons en détrempe. Mais savoir le dessin comme le savait Michel-Ange, c'est posséder la moitié de la peinture — quelques-uns disent même plus que la moitié.

Une occasion de peindre lui fut offerte par un de ses amis, un riche amateur florentin, Angelo Doni. Michel-Ange lui peignit, à sa demande, une Sainte Famille dans une toile ronde, cette Sainte Famille qui est exposée aujourd'hui dans la tribune de la Galerie de Florence. La Vierge y est représentée à genoux, tenant son enfant entre ses bras, et se retournant pour le présenter à saint Joseph, placé derrière elle. On aperçoit dans le fond de petites figures nues, les unes debout, les autres assises, toutes dessinées avec précision et d'une musculature ressentie, comme si les couches successives de l'air ne devaient pas adoucir les reliefs aussi bien que les contours. On observe que cette Sainte Famille est peinte à l'huile, genre de peinture que Michel-Ange n'aimait point. De fait, il y était peu propre, il faut bien le dire, et quand on regarde, à côté de ce tableau dont l'exécution est sèche et l'aspect dur, des œuvres aussi savoureuses, aussi aimables que celles d'un Titien ou d'un Léonard, on conçoit bien que Michel-Ange ait méprisé la peinture à l'huile, et l'on sent que la détrempe ou la fresque étaient les seuls procédés convenables à ce dessinateur sublime. Quoi qu'il en soit, le peintre attachait beaucoup de prix à cet ouvrage. En l'envoyant à Doni, il lui fit savoir qu'il en demandait soixante-dix ducats. L'amateur, trouvant la somme trop forte, dit à l'envoyé que quarante ducats suffiraient bien, et il les lui compta. Michel-Ange renvoya les quarante ducats et cette fois il en voulut cent. Angelo Doni, à qui la peinture plaisait, répondit : « Je donnerai les soixante-dix ducats qui m'ont été d'abord demandés. » Mais le peintre, pour punir son ami d'avoir marchandé et surtout d'avoir douté, exigea le double de la première somme, et Doni fut obligé de verser les cent quarante ducats.

Quelle que fût cependant la supériorité de Michel-Ange dans la sculpture, son art favori, c'était maintenant par la peinture, ou du moins par le dessin d'un carton qu'il allait se placer au premier rang des artistes italiens. Un seul homme pouvait alors lui faire tête, Léonard de Vinci. Plus âgé de vingt-deux ans que Michel-Ange, Léonard avait accompli déjà trois chefs-d'œuvre, la statue colossale de Francesco Sforza, à Milan, la *Joconde* et le tableau à jamais célèbre de la *Cène*, peinture à l'huile sur muraille, dont la beauté ne sera point dépassée. Profond dessinateur, lui aussi, anatomiste consommé, sachant appliquer au rendu de la figure humaine la perspective, qui est la science des formes et des lignes apparentes, esprit noble et vaste, ouvert à toutes les connaissances humaines et capable des plus délicates conceptions comme des plus hautes, il pouvait seul lutter avec Buonarroti pour la fierté et la grandeur du dessin, et il

l'emportait sur lui en ce qui touche la peinture proprement dite, le ménagement des lumières et des ombres, le charme de l'exécution, la couleur. L'idéal de Léonard était la grâce, une grâce suprême ; l'idéal de Michel-Ange était la force, la force altière et terrible.

Ce fut une belle idée à la Seigneurie de Florence, que celle de mettre aux prises les deux plus grands génies qu'ait produits le sol florentin, et l'on peut dire aujourd'hui les deux plus grands artistes des temps modernes. Léonard avait été chargé par Soderini et les Magnifiques Seigneurs de peindre un des côtés de la grande salle du Conseil, nouvellement construite en partie sur ses plans : on imagina de confier à Michel-Ange la peinture du côté opposé, comme pour susciter entre eux une concurrence héroïque. Le sujet que Léonard avait commencé de peindre était la bataille d'Anghiari, gagnée par la République sur les Milanais, qui avaient eu pour général Philippe Visconti. Michel-Ange résolut de représenter un épisode de la guerre des Florentins contre les Pisans. On lui donna, pour exécuter les dessins de son



E. BOCOURT DEL. MICHEL-ANGE PINX. H. CHAPON SC.

CRÉATION DE LA TERRE.

ouvrage, une chambre dans l'hôpital des teinturiers, à Sant'Onofrio, et là il s'enferma pour dessiner un très-grand carton, qu'il ne voulut laisser voir à personne avant de l'avoir fini. Il y travailla depuis le mois d'octobre 1504 jusqu'à la fin d'août 1505, époque où il l'eut à peu près terminé. Ce carton ayant péri, sauf quelques fragments dont nous pouvons avoir une idée d'après les estampes qu'en ont gravées Marc Antoine et Augustin de Venise, il convient de traduire ici la description animée qu'en donne Vasari, *de visu*.

« Le carton était rempli de figures nues qui se baignaient dans l'Arno, pendant que l'on sonnait l'alarme, comme si les ennemis eussent commencé l'attaque. A ce signal, les soldats sortaient de l'eau et on les voyait, dessinés par la main divine de Michel-Ange, celui-ci se précipiter sur ses armes pour aller défendre ses compagnons, celui-là boucler sa cuirasse, les autres s'habiller à la hâte, tandis que, dans le fond, une infinité de cavaliers couraient au combat. L'on remarquait, entre autres figures, celle d'un vieux soldat qui, pour se garantir du soleil, s'était mis sur la tête une couronne de lierre. Il s'est assis pour mettre ses

chausses, mais, ne pouvant y faire entrer ses jambes mouillées, il exprime, par l'action et le relief de ses muscles et par la contraction de ses lèvres, l'impatience de ne pouvoir se vêtir à l'approche du danger qu'annonce le bruit des tambours. Il y avait encore d'autres soldats qui, ayant roulé leurs habits, s'allaient jeter tout nus dans la mêlée. Toute cette alarme donnait lieu aux attitudes les plus singulières, à des raccourcis imprévus et difficiles à rendre. Ici, c'était une figure debout, là une figure agenouillée, ou courbée ou suspendue au rivage. On en voyait qui étaient groupées de diverses manières, et il y en avait d'ébauchées, les unes tracées au charbon et au simple trait, les autres dessinées avec des hachures, ou bien modelées et finies avec leurs clairs, leurs ombres et leurs demi-teintes, et rehaussées de blanc. Michel-Ange avait voulu montrer là tout ce qu'il savait faire, et il était arrivé dans ce carton aux dernières limites de l'art, *l'estremità dell' arte.* Aussi les artistes demeurèrent-ils stupéfaits d'admiration, et ils déclarèrent que jamais aucun génie n'avait plus approché de la divinité [1]. »

Lorsque le carton fut porté de l'hôpital des teinturiers à la salle du pape, dans Santa Maria Novella, ce fut une fête pour Michel-Ange, ce fut un triomphe. Quelle distance, en effet, de ce dessin voulu, ressenti, animé et grandiose, au naturalisme aimable et ingénu, mais encore étroit, des précurseurs, c'est-à-dire des Masaccio, des Lippi et des Pérugin! Un seul homme, avons-nous dit, était capable de se mesurer avec ce génie qui éclatait, et cet homme était Léonard de Vinci. Déjà il avait trouvé l'art d'imprimer la dignité d'un type à ce qui n'était d'abord qu'un portrait, de peindre dans les treize figures de la *Cène* les grands caractères de l'humanité, depuis la divine douceur du Christ jusqu'à la bassesse de Judas, et de transformer en apôtres des personnages grossiers qu'il avait vus passer dans les rues de Milan ou dans les marchés du faubourg. Avant Michel-Ange, Léonard avait déjà découvert le secret du style, je veux dire la puissance d'idéaliser la nature en l'élevant à la vérité typique, à cette beauté supérieure dont parlaient les anciens et qu'ils appelaient : *pulchritudinem quæ est suprà veram.* Afin de mettre à profit la connaissance profonde qu'il avait acquise de l'anatomie et des proportions du cheval, il avait choisi pour thème un combat de cavaliers se disputant un drapeau, ce qui lui donnait un avantage sur son rival. Coiffés de casques aux formes bizarres et que surmontent des couleuvres, des chimères, des bêtes monstrueuses et fantastiques, vêtus de cuirasses aux images effrayantes, ces cavaliers se précipitaient furieux les uns sur les autres, armés de lances et de poignards, et avec les contorsions d'une rage qu'ils semblaient avoir communiquée à leurs montures; car celles-ci, enchevêtrées l'une sur l'autre, se cabraient, se mordaient ou ruaient violemment, et allaient écraser les fantassins que l'ouragan de la bataille avait poussés sous les pieds des chevaux ; de sorte que toute la peinture de Léonard faisait sur les yeux la même impression que produirait sur l'oreille un bruit terrible de hennissements, de gémissements et de cris.

Mais Michel-Ange, qui était consommé dans l'anatomie du corps humain et qui savait toutes les expressions que l'on peut tirer du nu, et quels brillants spectacles peuvent offrir des figures choisies dans les mouvements souples de la jeunesse, et dans les attitudes élégantes que présente la vie en liberté, Michel-Ange n'avait mis sur le premier plan de sa composition que des baigneurs surpris par le son de la trompette et du tambour, et sortant de l'eau pour courir aux armes, beaux comme des dieux de l'Olympe qui seraient

[1] Nous ne pouvons résister au plaisir de citer ici un passage de cette prose italienne, si charmante de naïveté, de chaleur et de couleur. « Eravi fra l'altre figure, un vecchio che aveva in testa per farsi ombra una grillanda di ellera; il quale, postosi a sedere per mettersi le calze, e non potevano entrargli per aver le gambe umide dell' acqua; e sentendo il tumulto de' soldati e le grida ed i rumori de' tamburini, affrettando tirava per forza una calza; ed oltra che tutti i muscoli e nervi della figura si vedevano, faceva un storcimento di bocca, per il quale dimostrava assai quanto e' pativa e che egli si adoperava fin alla punte de' piedi. Eranvi tamburini ancora e figure che, coi panni avvolti, ignudi correvano verso la baruffa, e di stravaganti attitudini si scorgeva, chi ritto, chi ginocchioni, o piegato, o sospeso a giacere, ed in aria attaccati, con iscorti difficili. V'erano ancora molte figure aggruppate ed in varie maniere abbozzate, chi contornato di carbone, chi disegnato di tratti, e chi sfumato, e con biacca lumeggiati, volendo egli mostrare quanto sapesse in tale professione... Onde veduto si divine figure, dicono alcuni che le viddero, che dalla divinità dell' arte nessuno altro ingegno possa arrivarla mai. » *Vasari.*

venus se baigner dans l'Ilyssus... Moment unique dans l'histoire de l'art! et qui jamais plus ne reviendra! Événement merveilleux que celui où les deux astres souverains de la peinture firent leur conjonction dans le vieux palais de Florence, l'un et l'autre brillant d'un tel éclat que personne n'osa donner la préférence ni à ce jeune homme de trente ans, qui d'un bond venait de monter aux plus hautes cimes, ni à cet artiste bientôt sexagénaire qui, depuis dix ans, avait atteint déjà les mêmes hauteurs.

La gloire de Michel-Ange remplissait alors son pays; elle allait passer les monts et les mers. Non-seulement de tous les points de l'Italie les artistes venaient voir et copier ce fameux carton, dans lequel apparaissaient pour la première fois la beauté, le sentiment, la perfection du nu; mais bientôt des Allemands, des Hollandais, des Espagnols accoururent à Florence dans l'intention d'étudier d'après ces incomparables morceaux. Les premiers furent Aristotile da San Gallo, ami de Michel-Ange, Ridolfo Ghirlandajo, Raphaël d'Urbin, Francesco Granacci, Baccio Bandinelli et Alonzo Berruguete, espagnol. Après eux vinrent Andrea del Sarto, le Franciabigio, Jacopo Sansovino, le Rosso, Maturino, Lorenzetto, le Tribolo, qui n'était alors qu'un enfant, Pierino del Vaga, Jacopo da Pontorno. Cette liste de noms est donnée par Vasari, et il ajoute que, le carton étant devenu un sujet d'études constantes pour les artistes, on dut le transporter dans une grande salle de l'étage supérieur, et que cette circonstance amena la perte du chef-d'œuvre, parce que les artistes purent en approcher tout à leur aise, l'ayant, pour ainsi dire, sous la main.

Il faut joindre aux noms, cités par Vasari, de ceux qui étudièrent le carton, celui de Benvenuto Cellini, qui en parle dans ses Mémoires avec enthousiasme, lui d'ordinaire si sobre d'éloges envers les autres : « Cette infanterie court aux armes avec de si beaux mouvements, que jamais ni les anciens ni les modernes « n'ont rien fait qui s'élève à un tel degré, et pourtant, comme je l'ai dit, l'ouvrage du grand Léonard « était aussi d'une beauté admirable. Ces deux cartons furent placés, l'un dans le palais des Médicis, « l'autre dans la salle du pape, à Santa Maria Novella, et, tant qu'ils existèrent, ils furent l'école du monde. « Quoique le divin Michel-Ange ait fait, depuis, la grande chapelle du pape Jules, il n'atteignit jamais même « à la moitié de la hauteur où il est monté dans ce carton, et son génie n'a plus retrouvé la force prodigieuse « de ces premiers élans[1]. »

Lors de la révolution de 1512, qui rappela les Médicis à Florence, pendant que le duc Julien était malade, et dans un moment de trouble où personne ne songeait au carton, Baccio Bandinelli le coupa en morceaux, toujours selon Vasari. Mais, que cette accusation soit ou non fondée — et l'on a remarqué le silence de Condivi sur ce point — il est certain que le carton fut dépecé, et que quelques morceaux, *alcuni pezzi*, furent envoyés secrètement à Mantoue et vendus à un gentilhomme mantouan, Uberto Strozzi. Tous les amateurs connaissent les précieuses estampes gravées par Marc Antoine et par Augustin Vénitien, l'une, d'après quatre figures du carton, parmi lesquelles le vieux soldat couronné de lierre qui essaye de mettre ses chausses; l'autre, d'après quelques figures de jeunes hommes nus qu'on appelle les *Grimpeurs*, parce qu'ils grimpent, en effet, ou viennent de grimper sur l'escarpement de la rive. Mais ce qui est moins connu, c'est la gravure publiée à Londres, en 1808, par Schiavonetti, d'après une copie représentant la composition, non pas entière, mais presque entière, de Michel-Ange. On dit que cette copie est la même dont parle Vasari dans la vie d'Aristotile da San Gallo et de laquelle il dit : « Parmi tant d'artistes qui avaient travaillé d'après le carton de Michel-Ange, aucun ne l'avait dessiné entièrement, si ce n'est Aristotile da San Gallo qui, en 1542, à l'instigation de Georges Vasari, son ami intime, se servit de son dessin, *cartonetto*, pour faire un tableau peint à l'huile, en clair-obscur, et l'envoya au roi de France,

[1] « E quelle fanterie corrono all' arme e con tanti bei gesti, che mai nè dagli antichi nè da' moderni si vedde opera che arrivasse a così bel segno, e così alto; e siccome io ho detto, quello del gran Leonardo era bellissimo e mirabile. Stettero questi due cartoni, uno nel palazzo de' Medici, e uno nella sala del papa: e mentre ch'eglino stettero in piè furono la scuola del mondo : sebbene il divino Michelagnolo fece la gran Capella di papa Julio, dappoi non arrivò mai a questo segno mai alla metà : e sua virtù non aggiunse mai alla forza di quei primi studj. » *Benvenuto Cellini*, pages 12 et 13.

François I[er], qui en fut enchanté et lui en donna un prix honorable. Vasari fit cela pour conserver le souvenir d'un si grand ouvrage, vu que les dessins sur papier périssent aisément[1]. »

Le tableau d'après lequel Schiavonetti a gravé son estampe est depuis 1808 au château de Holkham, en Angleterre, et, d'après les commentateurs florentins, ce tableau aurait appartenu à la famille Barberini. Mais s'il en est ainsi, n'est-il pas douteux que la copie qui a servi de modèle au graveur soit la même qui fut envoyée à François I[er] et dont ce prince fut ravi, *che l' ebbe carissimo?* N'est-il pas difficile de comprendre comment la famille Barberini ait pu posséder ouvertement et vendre aux Anglais une peinture qui aurait été dérobée à François I[er], à moins que les neveux d'Urbain VIII ne l'eussent obtenue de Mazarin, ce qui est bien peu probable, vu l'amour du cardinal pour les belles choses venues d'Italie.

De toute manière, ce qu'on peut regarder comme certain, c'est que l'estampe de Schiavonetti représente, sinon en totalité, au moins en très-grande partie, la composition de Michel-Ange. On n'y voit point sans doute les figures de cavaliers courant au combat, ni tous les tambours dont parle Vasari, ni les soldats qui, ayant roulé leurs habits, vont se jeter dans la mêlée, *verso la baruffa.* Mais, d'après la description même du narrateur, on doit croire que ces figures n'étaient qu'accessoires et n'occupaient que les fonds. Cela semble résulter aussi du passage, cité plus haut, de Benvenuto Cellini, qui ne dit pas un mot des cavaliers et ne mentionne que les fantassins, *fanterie.* De plus, la composition finissant à gauche, dans l'estampe, par la belle figure du grimpeur vu de dos, paraît inachevée, car cette figure, si je ne me trompe, en appelle une autre qui, par un mouvement en sens contraire, ramène les regards du spectateur vers le centre du tableau. Quant à la gravure de Schiavonetti, elle est très-faible de dessin, dépourvue de caractère et d'accent, et travaillée tout au rebours de ce que voulait ici l'art du graveur. Rien n'est moins convenable, en effet, à la traduction d'un dessin de Michel-Ange qu'un burin gras, empâté de points ronds, amollissant le contour là où il devrait être rentré vivement, et fondant le modelé là où il fallait en accuser les saillies et les méplats par des plans bien sentis, par des travaux plus sobres, plus nets, plus fermes.

Pour ce qui est des morceaux qui furent envoyés à Mantoue, on ignore ce qu'ils sont devenus. On sait seulement par une lettre de Guglielmo Sangaletti, ambassadeur de Toscane, à Niccolò Gaddi, sous la date du 18 février 1575, que les Strozzi offrirent de vendre au grand-duc les cartons de Michel-Ange[2]. Mais cette négociation n'eut pas de suite. Ainsi ont péri les plus merveilleux ouvrages du génie moderne, car la *Bataille d'Anghiari*, peinte par Léonard de Vinci, ne fut pas plus respectée que le carton de la guerre de Pise, ce qui prouve bien (pour le dire en passant) que ceux qui coupèrent en morceaux le carton de Michel-Ange ne le firent point, comme on l'a dit, par amitié pour Léonard. Pourquoi faut-il, lorsque tant d'ouvrages de troisième ordre nous ont été pieusement conservés, que nous ayons perdu justement la *Cène* de Léonard (aux trois quarts disparue) et sa statue colossale de Sforza, et le Cupidon endormi de Michel-Ange, et son David en bronze, et son Hercule en marbre, et la Madone vendue aux Moscheroni et portée en Flandre, et enfin ce carton sublime!

Le pape Alexandre VI étant mort en 1503, son successeur, élu le 1[er] novembre de cette même année, fut Jules II, vieillard impérieux, d'un caractère entier et d'une humeur belliqueuse, mais avide de gloire et impatient de laisser un grand nom. Celui de Michel-Ange retentissait alors en Italie. Jules II le fit venir à Rome au commencement de l'année 1505, et après quelque hésitation sur la manière dont il emploierait un si grand génie, il se résolut à commander son propre tombeau. Michel-Ange lui eut bientôt soumis un dessin magnifique, dans lequel le sculpteur s'était donné carrière, car la sculpture était toujours son art favori. C'était un monument en forme de parallélogramme, qui devait avoir dix-huit brasses de long sur

[1] « ...Questo disegno per l'anno 1542, fu da Aristotile da San Gallo, a persuasione di Giorgio Vasari, suo amicissimo, retratto in un quadro a olio di chiaroscuro, che fu mandato per mezzo di monsignor Giovio al re Francesco di Francia che l'ebbe carissimo e ne diede premio onorato al San Gallo, e ciò fece il Vasari perchè si conservasse la memoria di quell' opera, atteso chè le carte agevolmente vanno in male. » *Vasari,* dans la Vie d'Aristotile da San Gallo.

[2] *Lettere pittoriche*, tome III, n° CXLIX.

douze de large (c'est-à-dire 10^{m},44 environ sur 6^{m},96), ce qui donnait la proportion d'un quarré et demi. Le massif était orné de bas-reliefs et divisé par seize Termes qui supportaient l'entablement en guise de pilastres. Sous les Termes, très-saillants et conçus dans les attitudes les plus bizarres, étaient attachés seize prisonniers posant leurs pieds sur un ressaut du soubassement. Ces prisonniers symbolisaient, selon Vasari, les provinces subjuguées par Jules, et, selon Condivi, les arts libéraux, tels que la peinture, la sculpture, l'architecture, la poésie, représentés ainsi pour exprimer qu'ils sont aussi les prisonniers de la mort. Sur chacune des faces longues du tombeau, entre les Termes, étaient ménagées deux niches pour de grandes figures de Victoires terrassant des vaincus. Les deux petits côtés étaient percés de portes par lesquelles on aurait pénétré dans une chambre ovale où eût été placé le cercueil du pape. Enfin, au-dessus de l'entablement, mais de beaucoup en retraite, s'élevait l'amortissement du mausolée, surmonté d'un groupe de deux anges, l'un pleurant la mort du pontife, l'autre souriant à son entrée dans le ciel. Ce groupe aurait porté la hauteur



E. BOCOURT DEL. MICHEL-ANGE PINX. H. CHAPON SC.

CRÉATION DE L'HOMME.

totale à dix-huit brasses. Mais ce n'est pas tout : aux angles du monument étaient placées quatre statues colossales, saint Paul et Moïse d'une part, de l'autre la Vie active et la Vie contemplative.

Ainsi, huit figures colossales, trente-deux moindres, mais plus grandes que nature, et les deux génies du couronnement, en tout quarante-deux statues devaient trouver place dans ce monument sépulcral, sans compter les bas-reliefs de bronze qui revêtiraient les murs et courraient le long des frises. Jamais on n'avait vu dans un mausolée tant de richesse, tant de pompe ni un pareil luxe, ou, pour mieux dire, un pareil débordement de sculptures. Jules II, ayant vu le dessin, en fut transporté, et il donna l'ordre à Michel-Ange de partir sur-le-champ pour Carrare, afin d'y extraire les marbres nécessaires à l'accomplissement de ce gigantesque projet. L'artiste dut partir en avril 1505, car nous savons, par son propre témoignage, qu'il demeura huit mois à Carrare[1]; et, d'autre part, il résulte d'un contrat passé en novembre 1505, avec

[1] Dans une lettre écrite par lui à un évêque que l'on croit être celui de Sinigaglia, et qu'il faut dater de 1542, Michel-Ange

Domenico di Pargolo et Antonio da Merlo, patrons de barque l'un et l'autre, que les marbres étaient dans ce mois-là prêts à partir pour Rome.

En allant à Carrare, le sculpteur passa par Florence, où le banquier du pape, Alamanno Salviati, lui compta mille écus. Il partit avec deux serviteurs et un cheval, sans autre provision, si ce n'est que sa nourriture lui était payée à part, *senza altra provisione, se non del vitto*, dit Ascanio Condivi. Durant les huit mois de son séjour à Carrare, il eut l'idée de transformer en un immense colosse un rocher qui avance dans la mer et qui est vu de très-loin par les navigateurs. Déjà le colosse avait été grossièrement ébauché dans les temps antiques, et il ne s'agissait que de transformer cet énorme épannelage en quelque monstre formidable qui aurait magnifiquement dominé la mer. Mais il n'eut pas le loisir de donner suite à une telle pensée, et il s'en plaignait un jour amèrement à son élève Ascanio. Les marbres une fois extraits et choisis furent chargés sur les barques de Domenico Pargolo et Antonio da Merlo, lesquels demandèrent, pour les transporter à Rome, un nolissement de soixante-deux ducats d'or en or larges. Le poids de ces blocs équivalait à trente-quatre charretées, sans compter deux figures dégrossies dans la carrière et qui pesaient à elles seules quinze charretées de plus, 15 *carrate più*. Les patrons, ayant remonté le Tibre, débarquèrent les marbres à Ripa, d'où on les traîna sur la place Saint-Pierre, qui en fut à moitié couverte. Les Romains n'avaient jamais vu tant de marbre : le pape fut satisfait de leur étonnement. Entre l'église Sainte-Catherine et le corridor qui conduit au Vatican, Michel-Ange s'était ménagé un atelier pour y travailler aux figures du tombeau. C'est là que le pape venait le voir et s'entretenir familièrement avec lui. Et comme Jules II prenait grand plaisir à ces entretiens, il fit construire, pour plus de commodité, un pont-levis couvert qui lui permît de faire ses visites sans être vu du dehors.

Mais la faveur des princes est souvent aussi funeste que leur indifférence ou leur colère. On ne pouvait être à ce point dans les bonnes grâces de Jules II sans exciter l'envie. Les artistes qui entouraient le pape et suivaient sa cour étaient d'autant plus mécontents que Michel-Ange, naturellement dédaigneux, solitaire et peu avenant, n'était pas homme à se faire pardonner sa supériorité ni tant de faveur. Parmi ces artistes, il s'en trouvait un, l'architecte Bramante, qui avait beaucoup d'empire sur l'esprit du pape. Homme de plaisir, grand dépensier, Bramante devait redouter les censures et l'austérité de Michel-Ange. Autant l'un était prodigue et peu scrupuleux, autant l'autre était désintéressé et d'une probité rigoureuse. Michel-Ange avait trop de savoir et de clairvoyance, en architecture comme dans les autres arts, pour ne pas s'apercevoir des erreurs et des mal-façons commises par l'architecte du pape, qu'il avait surpris plus d'une fois employant de mauvais matériaux et les faisant payer au prix des bons. Bramante avait de l'esprit : il en usa pour saper le crédit de Michel-Ange. Il fit entendre au vieux pontife qu'il était de mauvais augure de commander, de son vivant, son tombeau; que, d'ailleurs, on ne trouverait nulle part une église assez vaste pour y placer convenablement un mausolée aussi colossal, et peu à peu, avec l'aide de ceux qui partageaient ses sentiments, il parvint à dégoûter le pape de son idée.

C'est ainsi, du moins, que Condivi, évidemment renseigné et inspiré par Michel-Ange, explique le refroidissement du pape à l'égard de Michel-Ange et à l'endroit du tombeau. Cette explication ne manque pas sans doute de vraisemblance; elle cadre même assez bien avec le caractère bien connu des personnages intéressés; mais, à vrai dire, de petites intrigues ne suffisent pas à faire comprendre la querelle qui éclata bientôt entre le pape et Michel-Ange. Il faut croire qu'il y eut quelque dissentiment sérieux, quelque choc de volontés entre ces deux hommes, l'un hautain et violent, l'autre indépendant, fier et sauvage. Il est assez probable aussi que l'artiste fut bientôt fatigué de l'assiduité du pape à lui rendre visite, car Michel-Ange, on le sait, n'aimait pas qu'on le vît travailler et surtout il ne laissait pas facilement pénétrer dans son atelier les personnes étrangères à son art. Ce fut là peut-être la cause première de sa brouille avec

dit expressément : « La première année du pontificat de Jules II, qui fut celle où il me commanda le tombeau, je restai huit mois à Carare : « *il primo anno di Julio che mi allogò la sepoltura, stetti otto mesi a Carrara.* » Le lecteur remarquera que la première année du pontificat de Jules II n'est pas 1505 ; suivant la computation florentine, l'année 1505 répond à l'année 1504 du calendrier grégorien.

Jules II. Toujours est-il que la rupture fut occasionnée par l'arrivage d'une nouvelle cargaison de marbres envoyés de Carrare.

Le pape avait dit à Michel-Ange de s'adresser directement à lui quand il aurait besoin d'argent pour le tombeau. Comme il fallait payer les mariniers qui avaient transporté et débarqué les marbres, Michel-Ange monta au Vatican pour demander la somme due, mais, le saint-père n'ayant pu le recevoir ce jour-là, il paya de ses deniers les frais du débarquement et du transport. Quelques jours après, il voulait entrer chez le pape pour lui parler de cette affaire, lorsqu'il se vit barrer le passage par un palefrenier qui lui dit de prendre patience, qu'il avait reçu l'ordre de ne pas le laisser entrer. Un monsignor qui était présent, l'évêque de Lucques, dit au palefrenier : « Tu ne sais donc pas à qui tu parles? — Je le connais très-bien, répondit le valet; mais je suis ici pour exécuter les ordres de Sa Sainteté. » Irrité d'un accueil auquel il n'était pas accoutumé, Michel-Ange dit brusquement au palefrenier : « Dorénavant quand le pape aura besoin de moi, il m'enverra chercher ailleurs, *E voi direte al papa che se da qui innanzi mi vorrà*, *mi chercherà altrove*.

Revenu chez lui en toute hâte, il donne ordre à deux domestiques de vendre ses meubles et effets à des juifs et de venir ensuite le rejoindre à Florence. Et la nuit même, il part à cheval, et, ne se croyant pas en sûreté tant qu'il n'aurait pas dépassé la frontière des États pontificaux, il ne s'arrête qu'à Poggibonzi, sur le territoire florentin. Il y fut bientôt rejoint par cinq courriers de Jules II qui avaient ordre de ramener le fugitif de gré ou de force; mais les menaces n'ayant produit aucun effet, ils en vinrent aux prières et obtinrent de lui qu'il répondrait au moins à une lettre du pape, laquelle enjoignait à Michel-Ange de revenir à Rome, sous peine de tomber en disgrâce, *che vista la presente*, *subito tornasse a Roma*, *sotto pena della sua disgrazia*. L'artiste répondit en quelques lignes qu'il n'était pas pour retourner à Rome, qu'il n'avait pas mérité, en récompense de ses bons et loyaux services, d'être chassé comme un misérable, *come un tristo*, et qu'il se croyait délié de ses engagements envers le pape, puisque Sa Sainteté avait renoncé au projet du tombeau. Cette lettre remise aux courriers du saint-père, Michel-Ange continua sa route jusqu'à Florence ; il y arriva dans les premiers jours de juillet 1506.

Depuis que Michel-Ange s'était réfugié à Florence, le pape avait écrit lettres sur lettres à la Seigneurie pour demander qu'on lui renvoyât le transfuge. Un de ces brefs nous a été conservé; il est ainsi conçu: « Chers fils, salut et bénédiction apostolique. Michel-Ange, sculpteur, qui s'est éloigné de nous inconsidérément, craint de revenir auprès de nous, bien que nous n'ayons pas de colère contre lui, car nous connaissons le caractère de ces sortes de personnes; afin cependant qu'il écarte tout soupçon, nous faisons appel à votre attachement pour que vous lui promettiez, en notre nom, qu'il sera respecté et préservé de toute offense et rentrera dans notre grâce apostolique comme il y était avant son départ [1]. » On voit que le pape n'accusait Michel-Ange que de légèreté, *leviter et inconsulte*, et que sa colère avait tourné à une indulgence un peu dédaigneuse envers ces sortes d'hommes, *hujusmodi hominum*, qu'on appelle les artistes.

Il fallut longtemps pour ramener Michel-Ange, car il était parfaitement résolu à ne plus remettre les pieds dans Rome. Il songeait même à s'expatrier pour aller s'engager au service du Sultan qui voulait construire un pont sur le Bosphore entre Constantinople et Pera. Une lettre du gonfalonier Soderini au pape témoigne que Michel-Ange, après un mois de séjour à Florence, n'était pas encore revenu de sa frayeur, et cela malgré les assurances réitérées du saint-père. « Il est (dit Soderini) tellement frappé de « terreur, *impaurito*, que nonobstant le bref de Sa Sainteté, il sera nécessaire que le cardinal de Pavie « nous écrive de sa propre main pour renouveler la promesse d'un sauf-conduit. Nous emploierons tous

[1] « Michael Angelus sculptor qui a nobis leviter et inconsulte discessit, redire, ut accepimus, ad nos timet, cui nos non succensemus : novimus hujusmodi hominum ingenia. Ut tamen omnem suspicionem deponat, devotionem vestram hortamur velit ei nomine nostro promittere quod si ad nos redierit, illæsus inviolatusque erit, et in ea gratia apostolica nos habituros, qua habebatur ante discessum. » *Lettere pittoriche*, n° 195.

« les moyens pour le décider à vous rejoindre, mais encore faudra-t-il s'y prendre avec douceur, de peur « qu'il s'en aille même d'ici, comme déjà il a voulu le faire deux fois [1]. » Les négociations durèrent cinq mois. Michel-Ange n'était courageux qu'à son heure. Sous le coup d'une injustice ou d'un outrage, l'indignation le rendait intraitable. Mais, une fois calmé, il retombait dans son naturel, qui était timide et endurant, *anco timido e pazientissimo*, au dire de Condivi. Ce même biographe raconte une dernière conversation que le gonfalonier eut avec Michel-Ange pour le déterminer à se rendre aux désirs de Jules II. « Sais-tu bien que tu t'es conduit avec le pape comme ne l'aurait pas fait un roi de France, et, du reste, il ne s'agit plus de se faire prier. Nous n'entendons pas pour toi seul entrer en guerre avec un tel ennemi et mettre notre République en péril. Dispose-toi donc à partir [2]. »

Pendant ce temps, les Pérousins et les Bolonais s'étant révoltés contre l'autorité du pape, le violent Jules II avait marché sur les mutins à la tête de ses troupes et, après avoir soumis Pérouse, il avait sommé les Bolonais de se rendre. Ceux-ci, mal commandés par les Bentivoglio et abandonnés par Louis XII, se rendirent, et le pape fit son entrée triomphale à Bologne le jour de la Saint-Martin, 10 novembre 1506. Mais à peine y était-il qu'il voulut avoir auprès de lui Michel-Ange, pour célébrer sa victoire. Il fit écrire le 21 novembre par le cardinal de Pavie au gonfalonier qu'il avait des travaux à donner au grand sculpteur et qu'on le lui envoyât le plus tôt possible, *quantò più presto possibile*. Enfin le 27, l'artiste rassuré se disposait à retourner auprès du pape, muni de deux lettres de recommandation, l'une pour le cardinal de Volterra, frère de Soderini, l'autre pour le cardinal de Pavie, et rien ne fait plus d'honneur à Michel-Ange, au gonfalonier et à la Seigneurie de Florence que les termes affectueux qu'elle employa dans ces deux lettres, et la tendre sollicitude qu'elle témoigne pour cet enfant glorieux d'une République fière de lui.

Voici quelques phrases de ces deux lettres : « Le porteur de la présente sera Michel-Ange, sculpteur, que « nous envoyons pour satisfaire à Sa Sainteté. Nous certifions que c'est un brave jeune homme, unique « dans son art, en Italie et peut-être dans l'univers. Il est grandement ami de nous tous... avec de la bonne « grâce et des paroles affectueuses, on lui fera faire des merveilles. Il a commencé pour la République une « peinture d'histoire qui sera une chose admirable et les figures des douze apôtres, hautes de quatre « brasses, qui seront une œuvre excellente. Nous ne saurions avoir un plus grand plaisir ni recevoir un « plus agréable bienfait, que d'obtenir qu'il soit bien traité, parce que nous l'aimons extrêmement et lui « voulons tout le bien possible [3]. »

Les deux biographes de Michel-Ange ont raconté de la même manière les détails de son entrevue. Nous suivrons le récit de Condivi, parce qu'il est plus circonstancié : « Il se rendait à San Petronio pour entendre la messe, lorsque les palefreniers du pape, l'ayant reconnu, le conduisirent devant Sa Sainteté, qui était en ce moment à table dans le palais des Seize. Jules II le reçut avec un visage sombre : « Tu « devais venir à nous, lui dit-il, et tu as attendu que nous allions à toi, » voulant dire par là que Bologne étant plus proche de Florence que Rome, le pape semblait être venu trouver Michel-Ange. Celui-ci, à genoux, demanda pardon à voix haute (*alta voce*), disant qu'il avait erré par dépit, non par méchanceté, et qu'il n'avait pu supporter l'affront d'être chassé comme il l'avait été. Le pape, la tête basse, paraissait tout ému et ne répondait rien, lorsqu'un monsignor, envoyé par le cardinal Soderini pour excuser et recommander Michel-Ange, s'avisa de dire : « Que Votre Sainteté lui pardonne : il a péché par ignorance; les peintres, « en dehors de leur art, sont tous ainsi. » Le pape, irrité, reprit : « Tu lui dis des injures que nous ne lui « disons pas. L'ignorant, c'est toi, et le misérable n'est pas lui. Retire-toi de ma présence, ou malheur à

[1] « ...E noi operiamo con tutti mezzi da tarlo ritornare, certificando la S. V. che *si non si va dolcemente*, se anderà via di qui, come già ha voluto fare due volte. » Gaye, *Carteggio*, tome II, page 83.

[2] « Tu ha fatta una prova col papa, che non l'arebbe fatta un re di Francia; però non è più da farsi pregare. Noi non vogliamo per te far guerra con lui, e metter lo stato nostro a risico. Però disponti a tornare. » *Condivi.*

[3] « Significandoli che per un piacere non potremme ricevere el maggiore, nè havere più grato ogni beneficio e commodo, che sarà conferito in lui, perchè lo amamo sommamente e li desideriamo ogni bene. » (Gaye, *Carteggio inedito*, tome II, 85.)

« toi [1] ! » Et comme l'évêque ne s'en allait point, les serviteurs le mirent dehors avec force gourmades, *con matti frugoni*, suivant l'expression ordinaire de Michel-Ange. Ayant ainsi déchargé le gros de sa colère sur l'évêque, le pape fit approcher Michel-Ange et lui pardonna. Il lui enjoignit ensuite de rester à Bologne jusqu'à nouvel ordre. Et quelques jours après il l'envoya chercher et lui dit : « Je veux que tu fasses de « moi une grande statue de bronze et qu'elle soit placée devant l'église de San Petronio. » Puis il lui fit compter mille ducats par le banquier Anton Maria da Lignano (ou de Lignaja). Ensuite il partit pour Rome. »

Tous ces détails, Condivi les avait appris de la bouche de Michel-Ange, et plus d'une fois, ainsi que le prouvent ces mots : *come suol dire Michelagnolo* (comme il a coutume de dire). Mais l'artiste



CRÉATION DE LA FEMME.

lui-même les a racontés dans ses lettres. La statue était déjà modelée en terre avant le départ du pape, et le sculpteur la lui montra telle quelle. Jules II remarqua le geste fier de la main droite et demanda si « elle donnait la bénédiction ou la malédiction. » — Elle menace ce peuple, s'il n'est pas sage, répondit le sculpteur, *minaccia questo popolo, se non è savio*. Ne sachant que faire porter à la main gauche, l'artiste demanda au saint-père s'il fallait y mettre un livre. « Un livre? dit le pape; mets y plutôt une épée, car je n'ai jamais été un lettré. » Michel-Ange y mit les clés de saint Pierre. Quand il fallut jeter

[1] *Tu gli dì villania, che non diciamo noi. Lo ignorante sei tu, e lo sciagurato non egli. Levamiti dinanzi in tua malora.* E no andando, fu da' servitori del papa con matti frugoni, come suol dire Michelagnolo, spinto fuore. *Condivi*, XXXII.

*****

la statue en bronze, Buonarroti, inexpérimenté dans ce genre de travail, n'y réussit pas du premier coup, bien qu'il eût fait venir tout exprès de Florence un maître d'artillerie de la République, Messer Bernardino. « Sache que nous avons jeté ma figure, écrit Michel-Ange à son frère, et que je n'y ai pas eu une trop grande fortune. La cause, c'est que Maestro Bernardino, ou par ignorance ou par disgrâce, n'avait pas bien fondu le métal. Elle n'est venue que jusqu'à la ceinture. Le reste de la matière, c'est-à-dire la moitié du métal, est resté non fondu dans le fourneau, de sorte que, pour l'en retirer, je suis obligé de le démolir, ce que je ferai cette semaine. L'autre, nous le rejetterons dessus et finirons de remplir la forme. Je crois que la chose ira très-bien, mais non sans de très-grandes souffrances, de très-grandes fatigues et de très-grands frais. J'aurais cru que Maestro Bernardino eût fondu sans feu, tant j'avais foi en lui. Mais *il n'y a que ceux qui ne font rien qui ne se trompent pas*, et lui il a bien failli à mon préjudice et au sien, car il s'est déshonoré au point qu'il n'ose plus lever les yeux dans Bologne [1] ... » Enfin, le 10 novembre 1507, la seconde eut un plein succès. Il ne restait plus qu'à réparer le bronze, c'est-à-dire à rabattre les rugosités, les balèvres, à effacer la trace des tuyaux, à polir, à finir.

Quand la statue fut terminée — elle avait six brasses de haut, soit environ 3^{m},50 — les artistes de Bologne demandèrent à la voir, entre autres le célèbre orfévre-peintre Francesco Francia, qui, à force d'instances, obtint la faveur qu'il désirait. Son premier mot, en voyant la statue, fut que le bronze en était d'une qualité admirable et d'une belle venue. Là-dessus, Michel-Ange, blessé qu'un artiste fît plus d'attention à la matière qu'à l'art, répondit à Francia : « J'ai autant d'obligation au pape de m'avoir fourni ce bronze que vous en avez à l'apothicaire qui vous vend les couleurs dont vous vous servez pour peindre, » et, lui tournant le dos, il dit assez haut pour être entendu des personnes présentes, que ce Francia était un balourd, *un goffo*. Et comme on lui avait présenté à cette occasion le fils de Francia, qui était alors un bel adolescent, Michel-Ange dit à ce jeune homme : « Ton père s'entend mieux à faire les figures vivantes que les figures peintes [2]. »

Mais le jugement des Bolonais ne fut pas aussi malencontreux que celui du Francia, et le jour où la statue fut découverte et placée sur le porche de San Petronio, le 21 février 1508, à la quinzième heure — une heure choisie par les astrologues — le peuple alluma des feux de joie et la ville retentit du son des cloches, des trompettes, des fifres et des tambours.

D'ordinaire on vante beaucoup la générosité des princes envers les artistes, et particulièrement celle des princes de l'Église, et pourtant, lorsque Michel-Ange eut mené à fin ce colosse de bronze, il se trouva que seize mois de travail, de peines et de soucis lui avaient rapporté, tout compte fait, quatre ducats et demi! C'est lui-même qui s'en plaint amèrement dans une autre lettre, dont le manuscrit est au British Museum : « ... Je fus retenu à Bologne environ deux ans à faire la statue en bronze de Jules II, haute de six brasses. Nos conventions furent celles-ci. Le pape me demanda ce que coûterait cette figure. Je lui dis que je n'étais pas jeteur en bronze et que je croyais qu'il en coûterait mille écus d'or pour la fondre, et que je ne savais pas si je réussirais. Et lui me répondit : « Fais autant d'essais qu'il en faudra pour réussir, et je te donnerai tout l'argent dont tu auras besoin », et il donna l'ordre à messer Anton Maria di Legnaja de me compter mille ducats. Je dus faire deux coulées, *l'ebbi aggittare due volte*. Je puis prouver que j'ai dépensé environ trois cents ducats de cire, que j'ai eu à ma solde de nombreux ouvriers, et que j'ai payé à Bernardino, maître d'artillerie de la seigneurie de Florence, trente ducats par mois, pendant plusieurs

[1] Lettre de Michel-Ange à son frère Buonarroti di Ludovico. Manuscrit du British Museum, tome XXIII, p. 141. Cette lettre est citée textuellement dans le *Cabinet de l'amateur*, par M. Eugène Piot, 1868. En voici quelques phrases que nous transcrivons avec l'orthographe du maître : basta che la mia figura e venuta insino alla cintola e resto della materia cio e mezo il metallo se restato nel forno, che non era fonduto, in modo che a cavarnelo mi bisognia far disfarne il forno et così fo i farollo rifare ancora di questo sectimana... arei creduto che maestro Bernardino avessi fonduto senza foco, tanta fede avevo in lui. Non di manco non e che lui non sia buon maestro e che non abbi facto con amore, *ma chi fa falla*, ellui a ben fallito a mio danno e anche a suo perche se vituperato in modo che non puo più alzare gli occhi in Bolognia.

[2] « E di questo proposito medesimo venendogli innanzi un figliuolo del Francia, fu detto che era molto bel giovanetto, gli disse : *tuo padre fa più belle figure vive che dipinte.* » Vasari.

mois, en dehors de ses frais. Enfin, après deux ans environ de peines et de misères, ayant érigé la statue, je trouvai qu'il me restait pour tout bénéfice quatre ducats et demi ! J'estime donc, n'ayant reçu du pape Jules que mille ducats, pouvoir, en bonne justice, lui en réclamer encore mille autres. »

La statue de Jules II demeura en place jusqu'en l'année 1511, qui fut celle où les fils de Jean Bentivoglio rentrèrent à Bologne. Les Bolonais renversèrent cette image du pape, qui semblait les menacer; elle se brisa en tombant. Les débris en furent cédés au duc Alphonse de Ferrare qui avait prêté son artillerie à ceux de Bologne, et il en fit fondre une pièce de canon qu'il nomma la *Giulia*. Il conserva dans son cabinet la tête de la statue, qui était restée entière et qui pesait six cents livres.

Le séjour de Bologne était insupportable à Michel-Ange. « Il me semble, écrivait-il à son frère, que je suis ici depuis mille ans, et si tu savais de quelle façon, tu aurais pitié de moi. » Enfin, au mois de mars 1508, il était de retour à Florence, et, le 18 de ce mois, la fabrique du dôme lui donnait à bail, pour dix florins, la maison qu'elle lui avait fait bâtir à Pinti pour qu'il y travaillât aux statues des douze Apôtres. Mais il faut croire que le pape le voulait impatiemment à Rome, car, au mois de mai 1508, l'artiste était déjà installé dans la chapelle Sixtine, comme il le constate lui-même par une note de sa main ainsi conçue : « Aujourd'hui, 10 mai 1508, moi, Michel-Ange, j'ai reçu de Sa Sainteté, le pape Jules II, cinq cents ducats « de chambre par les mains de messer Charlino, camérier, et de messer Charlo degli Albizzi, à valoir sur « les peintures que je dois faire dans la voûte de la chapelle du pape Sixte, auxquelles je commence de « travailler aujourd'hui, selon les clauses et conditions d'un écrit que j'ai passé avec Mgr de Pavie et que « j'ai signé de ma main [1]. »

En arrivant à Rome, Michel-Ange s'attendait à reprendre les sculptures du tombeau de Jules II, mais le pape semblait avoir renoncé à ce grand projet; il avait changé d'idée. Il n'est pas sans intérêt de rechercher les causes de ce changement. A en croire Michel-Ange, qui l'affirme dans plusieurs lettres et qui l'a fait écrire par les deux biographes dont il était le maître et l'ami, ce fut à l'instigation de Bramante et de Raphaël que Jules II résolut de faire peindre la chapelle Sixtine et d'en confier la décoration à Michel-Ange. Si cela est vrai, il faut bien convenir que ce n'était pas dans l'intérêt du Florentin que l'on avait suggéré au pape une pareille résolution. Michel-Ange était sculpteur. C'était le seul titre qu'il prît ou qu'on lui donnât dans les actes publics. L'unique tableau que l'on eût vu de sa main était la Sainte-Famille, peinte à l'huile sur toile ronde, qui est aujourd'hui à la tribune de la Galerie de Florence. Il n'avait montré là que son talent de dessinateur et l'on pouvait bien juger que la peinture proprement dite n'était point son art. A supposer que Bramante eût voulu tendre un piége à Michel-Ange, le coup était bien joué, car il n'était pas moins imprudent à un artiste qui n'avait pas l'habitude de la fresque, d'entreprendre une aussi vaste décoration dans le plus magnifique palais du monde que de s'exposer, par un refus, à une seconde querelle avec le violent Jules II. Le fait de cette intrigue qu'aurait nouée Bramante dans l'intérêt de Raphaël a été contesté par les savants annotateurs si souvent cités dans cet ouvrage. « Vasari, disent-ils, dans la vie de Julien de San-Gallo, attribue à cet architecte l'idée de faire peindre par Michel-Ange la voûte de la Sixtine. En ce cas, il faut admettre, ou que San-Gallo, mis en avant par Bramante, avait été, sans le savoir, l'instrument d'un malicieux dessein, ou que Bramante était innocent de la perfidie dont l'accusent Vasari et Condivi. » Pour dire toute notre pensée, il n'est rien que de très-vraisemblable dans les assertions, d'ailleurs si nettes, des deux biographes et de Michel-Ange lui-même.

Quoi qu'il en soit, après de longues hésitations, le sculpteur consentit à se faire peintre. Ordre fut donné à Bramante, en sa qualité d'architecte du Vatican, de construire l'échafaud nécessaire pour peindre la voûte. Celui-ci fit pratiquer des trous dans le soffite, et l'on suspendit l'échafaud sur des cordes passées par ces trous, ce que voyant, Michel-Ange demanda comment on s'y prendrait pour boucher les trous quand il aurait fini sa peinture, et comment il pourrait finir sa peinture quand on aurait bouché les trous. Soit ignorance, soit malveillance, Bramante répondit qu'il n'était pas possible de procéder autrement. Le pape,

[1] Gualandi, *Memorie delle belle arti*, t. II, p. 176.

instruit du différend, permit à Michel-Ange de construire l'échafaud comme il l'entendrait, et l'artiste inventa un système qui a été suivi depuis, même par Bramante, et qui consiste à poser l'échafaud sur des supports indépendants de la muraille et n'y touchant point. Enfin Michel-Ange put se mettre à l'œuvre et entreprendre les peintures de la voûte, dont le prix, arbitré par Julien de San-Gallo, était fixé à quinze mille ducats.

Quand il eut fini ses cartons et qu'il fallut transporter son dessin sur le mur, Michel-Ange, à qui les procédés de la fresque n'étaient point familiers, fit venir de Florence quelques praticiens réputés habiles, tels que Granaccio, Giulian Bugiardini, Jacopo di Sandro, l'Indaco Vecchio, Agnolo di Donnino et Aristotele da San-Gallo, neveu de Julien. Il les prit à l'essai, mais, après les avoir regardés faire pendant quelque temps, il fut si peu satisfait de leur besogne qu'il les congédia, et, jetant par terre les morceaux qu'ils avaient exécutés, il s'enferma dans la chapelle pour ne plus l'ouvrir à personne, bien décidé à donner lui-même le crépi, à broyer ses couleurs, et à s'imposer les besognes les plus vulgaires.

Lorsqu'il eut peint le tiers environ de la voûte, il vit avec effroi son travail disparaître sous une couche de moisissure provenant, dit Vasari, de ce que la chaux de Rome, faite de travertin, est lente à sécher et produit des efflorescences jusqu'à ce que l'air ait absorbé toute l'humidité. Michel-Ange, désespéré, va trouver le pape : « Je l'avais bien dit à Votre Sainteté, que la peinture n'était point mon art : voici que mon ouvrage est gâté, et si vous ne m'en croyez pas, vous pouvez envoyer quelqu'un pour y voir [1]. » Le pape envoya Julien de San-Gallo, qui expliqua au peintre qu'il avait mis trop d'eau dans sa chaux, et que l'humidité en sortant produisait cette moisissure. Michel-Ange reprit courage et se remit au travail, toujours seul dans la chapelle dont la porte ne s'ouvrait à personne, si ce n'est de temps à autre à Jules II.

Le vieux pontife, qui ne connaissait pas d'obstacle à ses volontés, montait jusqu'à la voûte sur une échelle de bois, aidé par l'artiste qui lui donnait la main. Émerveillé de ce qu'il avait vu et impatient de faire partager son admiration au peuple romain, le pape, quand Michel-Ange eut fini environ la moitié de la voûte, et avant même qu'il y eût mis les dernières touches, voulut que la peinture fût découverte, et elle le fut dans les derniers jours de 1509 (peut-être le jour de Noël) ou dans les premiers jours de 1510 (peut-être le jour des Rois). Ainsi, chose à peine croyable, à partir du 10 mai 1508, dans un espace de vingt mois environ, Michel-Ange, seul, sans aucun aide, avait presque terminé la moitié de cette vaste machine ! La ville de Rome se porta tout entière à la chapelle Sixtine, et le pape n'attendit pas, pour y dire la messe, que la poussière soulevée par l'enlèvement des échafauds fût abattue. Ce fut une admiration universelle. Les Romains n'avaient encore rien vu de pareil. Dans cette même chapelle Sixtine, les maîtres du quinzième siècle, Cosimo Roselli, Pérugin, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo avaient peint, sur la muraille, les espaces compris entre les fenêtres ; mais quelle distance de leurs peintures naïves, imitant la nature avec discrétion et avec grâce, d'un dessin sec, d'un style étroit, à ces décorations puissantes où abondait le sentiment de la force, où l'homme apparaissait, pour la première fois, sous les formes d'un Titan, et non plus comme une faible créature, mais comme un être qui serait à son tour créateur ! Un seul peintre avait déjà préparé les esprits à un tel spectacle ; c'était un génie remuant, expressif, plein de feu, Luca Signorelli ; et cependant lui-même, dans son *Voyage de Moïse avec Sephora*, qui décorait la Sixtine, il n'avait représenté le nu que par exception. On passait donc, et subitement, des figures costumées de Pérugin et des autres, aux figures absolument nues de Michel-Ange, et du style timide et froid des précurseurs à la conception la plus hardie et la plus fière de la figure humaine, en un mot d'un naturalisme choisi à un idéal superbe.

Il est difficile de s'expliquer qu'après le succès prodigieux que dut avoir et qu'eut en effet la première moitié du plafond peint par Michel-Ange, Bramante ait demandé au pape de confier à Raphaël la seconde moitié du travail. Cependant Vasari et Condivi le disent l'un et l'autre, et leur dire n'est qu'un écho des affirmations de leur maître. Ils racontent aussi que Buonarroti, troublé à la seule idée de cette nouvelle intrigue, alla droit à Jules II, et que, s'étant trouvé devant lui en présence de Bramante, il accusa tout haut celui-ci des fautes et malversations qu'il avait commises en détruisant la vieille basilique de Saint-Pierre,

[1] *Io ho pur detto a Vostra Santita, che questa non é mia arte, ciocch'io ho fatto c guasto : e se nol credete, mandate a vedere.*

lorsque notamment il avait laissé tomber en morceaux de merveilleuses colonnes antiques, très-difficiles à refaire et qu'il aurait pu sauver. Ils disent enfin qu'il se plaignit amèrement de tous les déboires que lui avait causés l'architecte du Vatican, et que le pape, ayant donné complétement raison à Michel-Ange, lui ordonna de remonter les échafauds et de terminer ses fresques.

La voûte de la chapelle Sixtine présente dans sa partie la plus élevée une surface oblongue et plane, à proprement parler, et, suivant l'ancienne orthographe, un *plat-fond*. Michel-Ange divisa cette surface en neuf compartiments inégaux, destinés à recevoir les peintures bibliques auxquelles une architecture feinte servirait d'encadrement. Dans les douze espaces, appelés pendentifs, c'est-à-dire formés par la retombée des arcs, il imagina de peindre en figures colossales les *Prophètes* et les *Sibylles*. Enfin, dans les emplacements circulaires, inscrits au-dessous des pendentifs et au-dessus des fenêtres, il projeta une série de compositions secondaires, sans compter d'innombrables figures, purement décoratives, qui devaient remplir tous les vides de la muraille, occuper tous les angles des petites voûtes et se plier à toutes les courbes de l'architecture.

Les neuf compartiments du plafond sont des rectangles alternativement grands et petits. Les grands, au nombre de quatre, mesurent chacun toute la largeur du plafond. Les petits, au nombre de cinq, sont



F. BOCOURT del. MICHEL-ANGE pinx. J.L. CHAPON sc.

LA TENTATION.

presque de moitié moins longs et se rapprochent du carré. La différence entre ces rectangles est rachetée par quatre figures qui sont placées aux quatre angles de chaque carré, et qui sont assises, dans les postures les plus diverses, sur des socles d'architecture feinte. Le premier sujet du plafond (c'est-à-dire le plus éloigné de la porte qui donne entrée dans la chapelle) représente le Père éternel se balançant dans les airs et agitant ses bras comme pour séparer la lumière des ténèbres. Le second est la Création du soleil et de la lune. La figure du Créateur traverse le ciel, accompagnée de petits anges, et le spectateur, après l'avoir vue venir à lui de face, les bras étendus dans un raccourci étonnant, voit par derrière la même figure s'éloigner dans l'espace en présentant un raccourci inverse, plus étonnant encore. Vient ensuite la Séparation des eaux et de la terre, que le Créateur accomplit d'un geste majestueux et par un mouvement qui le fait sortir des profondeurs de l'empyrée. C'est le sujet du troisième compartiment. Le quatrième est un morceau célèbre : *la Création de l'homme*. Porté sur un groupe d'anges, Jéhovah s'avance vers Adam qui gisait couché par terre, et qui, touché par le doigt du Seigneur, en a reçu la vie, la connaissance, le

mouvement, et se relève à demi, un bras étendu vers l'Éternel. Jamais artiste n'avait construit la figure humaine avec une force aussi imposante et aussi désinvolte. Jamais l'architecture des organes de l'homme n'avait été conçue avec une telle puissance, avec une élégance aussi mâle. Il semble que cette créature, faite à l'image du Dieu qui l'a créée, soit capable de soulever le monde. A côté d'une figure caractérisée par de tels accents, tout devient pâle, tout devient faible, et aucun dessin, même parmi les plus beaux, ne peut souffrir la comparaison avec celui-là.

D'autres qualités distinguent la *Création de la femme*[1], le cinquième sujet de la voûte. A la parole de Dieu, Ève est sortie des flancs du premier homme, et, les mains jointes, elle s'incline avec soumission et avec grâce devant son créateur. Adam est endormi contre un arbre, et il paraît accablé comme un être qui a perdu la moitié de lui-même : il ne la retrouvera qu'en se réveillant. Plus loin, nous voyons les seconds créateurs du genre humain dans le Paradis terrestre, aux pieds de l'arbre de vie. Le serpent présente à la femme le fruit défendu qu'elle offre à son époux. Le sombre génie de Michel-Ange s'est un instant déridé dans cette peinture, et sa couleur, qui n'est pas d'ailleurs acide et dure, comme on le croit et comme on le dit, est ici plus douce et plus aimable que dans les autres morceaux. La composition, du reste, est divisée en deux scènes par le serpent féminin qui s'enroule autour de l'arbre, et dans cette même fresque où Adam et Ève mangent le fruit défendu, on les voit chassés du Paradis par un ange. Enfin les trois derniers compartiments de la voûte sont remplis par le Sacrifice de Caïn et d'Abel, le Déluge, et l'Ivresse de Noé.

Telles sont les scènes représentées dans le plafond de la Sixtine. La Bible en a fourni les données ; mais on peut dire que Michel-Ange les a tirées entièrement de son génie. Ce qu'il y a de simple et de sauvage dans les premiers versets de la Genèse, ne pouvait être compris et rendu que par un homme à l'esprit indépendant et profond, habitué à la solitude, austère dans sa vie comme dans ses pensées. Quand on se reporte aux origines du monde, on peut se figurer la création à l'état embryonnaire, on peut croire que l'enfance de l'humanité fut débile et rudimentaire comme toutes les enfances, et que la grâce fut le seul apanage de sa faiblesse. Au contraire, Michel-Ange se représente les hommes des temps primitifs comme des êtres robustes et formidables, revêtus de muscles puissants, animés d'une vertu morale et physique, sans commencement connu, sans accroissement possible. Créé par le souffle de Dieu et à son image, le premier homme de la Bible, tel que le comprend Michel-Ange, a été en naissant un type accompli, un modèle de force, de souplesse et de beauté, un héros capable de concevoir les plus grandes choses, d'exécuter les plus grands desseins, et de lutter à lui seul contre le reste de l'univers. Et cette façon altière de comprendre la figure humaine, Michel-Ange l'étend à toutes ses pensées, aux actions de l'Éternel, qui lui apparaît comme un vieillard méditatif, rarement doux, le plus souvent terrible, aux catastrophes du monde, telles que le Déluge, et aux drames de cette Écriture dont les récits commencent par des calamités et des crimes, par la proscription éternelle de l'innocence séduite, et par un meurtre qui est un fratricide.

Le style grandiose qu'il a mis partout, le peintre de la Sixtine l'a nuancé en quelques endroits par la grâce et en d'autres par un caractère de terreur et même d'horreur. La grâce, telle qu'il la sentait, c'est-à-dire puissante et sans faiblesse, il l'a exprimée, dans la *Création de la femme*, par le naïf élan d'amour qu'il a donné à la mère du genre humain et par son expression de tendresse respectueuse. On retrouve aussi de la grâce, non-seulement dans l'invention, mais dans le coloris de la fresque où Ève est représentée assise au pied d'un arbre et recevant le fruit défendu des mains du serpent, dont le torse et la tête sont d'une femme. Quant au sentiment de la terreur, il est excité au plus haut point par la scène du déluge, où l'on voit une foule de malheureux, entassés dans une barque sans voile qui fait eau de toutes

[1] On a pu voir de très-belles copies de cette fresque et de plusieurs autres du même plafond, peintes par M. Jules Baudry, dans le Musée européen que nous avions fondé en qualité de directeur des beaux-arts, sous le ministère de M. Jules Simon, et que l'on s'est empressé de détruire sous le ministère de M. de Fourtou.

parts et qui, au lieu de les sauver, va les engloutir. Les montagnes surnagent comme des îles ; des familles humaines s'y sont réfugiées sous une tente accrochée à un arbre et s'y agitent dans une affreuse angoisse. Les uns grimpent encore sur les cimes, les autres accessibles à un sentiment généreux, si rare en un pareil désastre, tiennent embrassés une femme, un fils, un ami, et s'efforcent de les arracher à la mort ; mais l'Éternel qui, dans sa colère, veut détruire l'humanité présente, ajoute les menaces de la foudre aux vagues de la mer soulevée et aux torrents qui tombent du ciel. Il ne reste du genre humain que la famille de Noé qui remplit la dernière fresque du plafond. Le patriarche est dessiné dans l'état d'ivresse où ses enfants le surprirent. Il n'est rien de plus beau que les figures de ces jeunes hommes dont la désinvolture hautaine, si souvent imitée, n'en reste pas moins inimitable.

Au-dessous de la partie plane de la voûte, le peintre avait à remplir douze pendentifs. C'est là qu'il imagina de peindre douze figures colossales de sept Prophètes et de cinq Sibylles, de manière que les histoires de la Bible fussent en quelque sorte dominées par ces personnages qui, paraissant animés de l'esprit de Dieu, devaient tenir plus de place que les autres figures, et se détacher tout d'abord par la seule grandeur de leurs proportions. Nous avons déjà parlé de ces Sibylles et de ces Prophètes, et nous avons dit qu'il était impossible de les avoir vus même dans une simple estampe et de n'en pas conserver à jamais le souvenir[1]. Il semble que l'Écriture ait produit sur Michel-Ange le même effet qu'ont éprouvé de nobles esprits en lisant les poëmes d'Homère. Le peintre s'est identifié avec le génie des prophètes ; il a vécu avec eux : il les a vus grands, fiers, pensifs, attristés. Par un choix de lignes qui n'appartient qu'à lui, par le développement prononcé des muscles et la sveltesse des jointures, en supprimant certains détails et en exagérant l'accentuation des autres, il est parvenu à en faire des êtres surhumains dont le modèle ne se rencontre nulle part. Il a imprimé à ces prophètes un air de hauteur, un caractère de force imposante et de sombre majesté qui feraient paraître mesquin, timide et froid tout ce qu'on voudrait leur comparer.

Et toutefois, chacun de ces hommes inspirés se présente à nous sous les traits que peut lui prêter notre imagination échauffée par la lecture de ses écrits. Jérémie est le prophète de la désolation, aussi paraît-il affaissé sous le poids des pensées tristes. Accoudé sur son genou, il soutient d'une main sa tête qui penche, et ferme sa bouche prête à gémir, tandis qu'il laisse tomber son autre main avec une indicible expression de découragement, de mélancolie. Sa draperie grossière, mais d'un jet grandiose, donne le sentiment de la négligence qu'on a dans le malheur (selon la remarque de Stendhal). Mais, chose étrange ! ce poëte des lamentations n'est pas représenté gémissant : il est au contraire abîmé dans le silence de la rêverie, et sa douleur produit une impression plus profonde par cela seul qu'elle est muette. La grande figure d'Isaïe est empreinte d'une sévérité formidable et sublime. Il est dans l'attitude d'un penseur qui a de la peine à se distraire de ses méditations. Un ange l'appelle au moment où, ayant placé sa main dans le livre de la Loi pour marquer l'endroit où s'arrêtait sa lecture, il se livrait à ses hautes pensées. Sans presque changer d'attitude, il tourne lentement la tête comme si la voix même d'un ange ne pouvait pas lui faire abandonner les réflexions dans lesquelles il est plongé. Daniel est représenté comme un homme que possède et qu'agite l'esprit de Dieu. Son génie est personnifié par un enfant qui sert de pupitre au livre sacré, et dans ce livre ouvert dont il a pénétré le sens mystérieux, le prophète vient de puiser l'intuition de l'avenir. On le voit qui écrit sur ses tablettes les pensées que lui suggère le texte du livre. La puissance de l'attention, qui est peut-être le trait le plus caractéristique de l'intelligence, est aussi le trait le plus frappant de ces figures de Michel-Ange. Elle est exprimée avec une force étonnante dans la posture et le regard de Zacharie et de Joël. De tous ces prophètes, un seul est peint dans l'action de parler : c'est Ézéchiel, celui qui annonçait aux Juifs la fin de leur captivité, le rétablissement du temple et la venue du Messie. Au-dessus de l'autel, c'est-à-dire au-dessus du *Jugement dernier*, le peintre a placé Jonas, que la baleine a rejeté de ses entrailles, et qui, la tête renversée, s'émerveille du miracle qui l'a préservé de la mort. Le raccourci de cette

[1] *Galeries publiques de l'Europe, Rome.* — Ce livre, dont nous avons écrit le texte, a été publié par M. Armengaud sous son nom. Il en avait seulement dirigé l'illustration.

figure dont les jambes sortent de la muraille, tandis que la tête s'y enfonce, est un de ceux que Vasari admirait le plus, et de fait, rien de plus étrange, de dessin et de couleur, que le prestige avec lequel est exprimé le redressement de la voûte, qui, au lieu de s'avancer en cet endroit, paraît reculer, au contraire, pour faire place à la tête qui se renverse.

Mais une difficulté de ce travail immense et nouveau, pour lequel Michel-Ange, n'ayant aucun exemple à suivre, devait tout prendre en lui-même, c'était la représentation des Sibylles. On peut dire que ces figures de femmes sont une véritable création. Rien n'y rappelle la vie commune, les visages connus, et tout cependant y est vraisemblable. Leur physionomie, leur ajustement, leur attitude indiquent en elles des êtres appartenant à un monde idéal, des personnages que le peintre n'a pu voir que dans la chambre claire de son génie. Grandioses, imposantes, ces Sibylles sont dignes d'accompagner les Prophètes de la Bible. Érythrée est belle comme une statue grecque, pensive comme une divinité égyptienne. La Sibylle persique lit de près, comme une personne qui a les yeux fatigués, dans un livre tout plein sans doute de mystères redoutables, et qu'elle semble dévorer; celle de Cumes paraît obsédée, elle aussi, par des énigmes indéchiffrables. La Sibylle de Delphes est la plus fière image de l'intelligence qui commande, et la Sibylle de Libye, tenant son livre haut et laissant tomber un regard dédaigneux au-dessous d'elle, exprime comme le mépris du vulgaire auquel il est interdit de jeter les yeux sur les livres sibyllins.

C'est ici qu'on peut voir combien est misérable cette prétendue doctrine du réalisme, renouvelée de nos jours par des ouvriers en peinture. N'est-il pas remarquable que des ouvrages placés par l'admiration publique au sommet de l'art, des ouvrages impossibles à surpasser, à égaler, ont été faits par un artiste qui, enfermé tout seul dans la chapelle Sixtine, sans copier la nature, sans avoir besoin de faire poser le modèle autrement que pour s'assurer d'une forme ou d'un mouvement, a su créer, en vertu de sa science profonde, des êtres à la fois naturels et surhumains? Où donc les aurait-il trouvés, autre part que dans son âme, ces types qui représentent et qui résument les sentiments les plus élevés sous des formes si puissantes et si génériques? Aurait-il suffi de se promener dans les rues de Rome pour y rencontrer la sibylle Érythrée, ou la sibylle persique ou celle de Libye? Quelle femme, quel modèle de profession aurait eu autant de majesté dans son attitude, autant de profondeur dans son attention, et dans son mouvement autant de superbe? Qu'on nous cite un peintre naturaliste qui ait inventé de pareilles choses, ou qui en ait seulement approché? Pourtant, elle est puisée dans l'essence même de la vérité, l'invention de ces figures de sibylles et de prophètes; mais c'est une vérité choisie, épurée, primordiale, c'est-à-dire dégagée de tous les accidents qui ont pu la défigurer ou la corrompre dans l'individu vivant, et c'est ainsi que Michel-Ange nous enseigne par la seule éloquence de ses œuvres ce grand principe de l'art : qu'il faut prendre la nature pour modèle, et qu'il ne faut pas prendre un modèle pour la nature.

On est habitué généralement à regarder Michel-Ange comme un dessinateur qui n'a fait de la peinture qu'avec du dessin; en d'autres termes, on est disposé à croire qu'il a peu connu ou mal connu les prestiges de la couleur, du clair-obscur, de la perspective aérienne, et les ressources d'une exécution riche, souple et variée. Cependant, quand on regarde la voûte de la Sixtine, on s'aperçoit au premier coup d'œil que ce vaste ensemble est plein d'harmonie, que la distribution du clair et de l'obscur y a été faite comme elle aurait pu l'être par un excellent coloriste. Le ton des nus y tient le milieu entre le marbre blanc et le bronze verdâtre. A chacun des cinq petits compartiments du plafond, des médaillons feints en bronze sont placés entre les grandes figures assises sur les piédestaux de l'architecture fictive, et ces taches sombres alternent avec les taches claires, formées par les doubles caryatides d'enfants qui sont feintes en marbre et qui soutiennent les architraves profilées. La couleur de chair ressort donc à merveille sur ces deux valeurs, tantôt blonde, tantôt brunie, tantôt d'un rose brique, tantôt d'un jaune cendré. A cette alternance symétrique de vigueurs bronzées et de clairs marmoréens, s'ajoute naturellement la variété des couleurs employées dans les neuf tableaux du plafond, le bleu nuancé des ciels, les dégradations du vert dans les paysages, le ton glauque des eaux et le ton brun du limon de la terre. Ce n'est pas tout : pour plus d'harmonie, des figures placées deux à deux dans les tympans des arcs aigus de la voûte rappellent la couleur du bronze des médaillons,



DANIEL.

et des bucrânes, placés au sommet des mêmes arcs, rappellent la couleur du marbre, tandis que des festons de fruits et de feuillages, tenus par quelques-unes des figures assises sur les piédestaux, rappellent à leur tour les verdures de la Création et celles de l'Éden. Enfin l'œil est conduit progressivement des petites caryatides d'enfants aux figures plus grandes, imitant le bronze, de celles-ci aux personnages, plus grands encore, qui sont assis sur les piédestaux simulés, et de ceux-ci aux images colossales des Prophètes et des Sibylles. Ainsi, la répétition, l'alternance, la symétrie, la progression, la consonnance, tous ces éléments de l'art décoratif sont combinés, balancés, mis en œuvre par Michel-Ange, vingt ans avant Corrége et tout aussi bien qu'ils auraient pu l'être par Corrége lui-même.

Il va sans dire que des scènes aussi terribles que celle du Déluge, par exemple, ont été revêtues d'une couleur austère, mais les tableaux qui comportaient de la grâce, comme la Création de la femme, Adam et Ève dans le Paradis, sont peints avec suavité et d'un coloris aussi aimable que le permettait l'harmonie générale. L'exécution de Michel-Ange? elle n'est jamais large, jamais strapassée; toujours elle est soignée, finie et même précieuse; comme s'il eût senti qu'il fallait parler doucement aux yeux, lorsqu'on parle si fortement à la pensée, et qu'il importe de ne pas décourager l'attention par la rudesse de la touche quand on veut frapper un grand coup sur l'esprit. Du reste, il eût été impossible à Michel-Ange de poursuivre et de ressentir le savant modelé de ses figures sans renoncer à cette pratique lâchée, expéditive, indicative, dont les purs décorateurs se sont si souvent contentés en Italie. Mais le soin qu'il apporte à écrire l'anatomie de l'homme, à mettre en relief des formes qu'il a su enfermer dans de si fiers contours, ce soin n'a rien ôté au grandiose de ses personnages et de leurs allures. Ordinairement, le fini rapetisse les objets représentés; ici, au contraire, le fini en laisse voir la grandeur. Qu'imaginer, en effet, de plus grand, dans le sens esthétique du mot, que ces figures simplement décoratives, qui, placées aux quatre angles des petits carrés de la voûte, et assises sur des socles d'une architecture feinte, affectent des attitudes si fières, font des gestes si élégamment expressifs, se meuvent, se retournent ou se reposent dans des postures si imprévues, et en présentant presque toujours des raccourcis prodigieux?

Les annotateurs de Vasari — ceux qui ont publié, chez Lemonnier, l'admirable et dernière édition de Florence, commencée en 1846, finie en 1870 — regardent comme impossible que Michel-Ange ait achevé en vingt mois, ainsi que l'affirment Vasari et Condivi, toutes les peintures de la voûte, et en effet cela est impossible matériellement. Ce qui est vraisemblable, c'est que vingt mois lui suffirent pour peindre, non pas la moitié de la voûte tout entière, mais la moitié de la partie plane du plafond, celle que fit découvrir Jules II dans son impatience, et que l'achèvement de tout le reste ne demanda pas moins de trois années, ce qui s'explique aisément, si l'on songe qu'aux neuf compartiments de la voûte, aux vingt figures assises qui les accompagnent et aux douze figures colossales des Prophètes et des Sibylles, il faut ajouter : d'abord les quatre compositions qui occupent les pendentifs aigus des quatre angles de la voûte, et qui sont : Judith et Holopherne, David vainqueur de Goliath, la légende du Serpent d'airain, et l'histoire d'Assuérus; ensuite les tableaux triangulaires qui sont au-dessus des lunettes et dans lesquels sont retracées la vie des patriarches et celle des ancêtres de la Vierge, ensuite les figures qui s'appuient sur l'archivolte des fenêtres, celles couleur de bronze, qui occupent les tympans des arcs ogives, et enfin les innombrables enfants qui feignent de soutenir, deux à deux, les entablements en ressaut, peints dans le plafond, et dont la petitesse relative fait ressortir les proportions colossales des Sibylles et des Prophètes. En somme, la voûte de la Sixtine ne contient pas moins de trois cent quarante-six figures de grandeur plus que naturelle, et il est absolument impossible que Michel-Ange les ait peintes en vingt mois, de la façon dont il les modelait et les finissait. C'est déjà beaucoup que cette besogne immense ait été menée à fin dans l'espace de quatre ans et demi, savoir, du 10 mai 1508, qui est le jour où l'artiste commença d'y travailler, jusqu'au 1er novembre 1512, qui est le jour où le pape tint chapelle dans la Sixtine[1].

[1] Le Journal des cérémonies pontificales (*ceremoniale*) tenu par le Camérier secret de Jules II, Monsignor Paridi de' Grassi, nous apprend que les échafauds de la chapelle étaient encore debout en 1512 ; mais qu'à la mort de ce pape, arrivée en

Ce fut donc le jour de la Toussaint 1512 que, la voûte de la Sixtine étant découverte pour la seconde fois, le pape y put célébrer la messe comme il l'avait tant désiré. Michel-Ange aurait voulu, suivant l'usage des fresquistes, retoucher à sec plusieurs parties avec de l'outremer et de l'or, mais il y renonça pour échapper à l'énorme embarras de remonter l'échafaud, et comme le pape demandait, lui, l'addition des ornements d'or, disant que sans ces rehauts la chapelle paraîtrait pauvre, le peintre répondit familièrement : « Saint-Père, les personnages que j'ai peints là-haut étaient pauvres aussi et ils méprisaient les richesses [1]. » Michel-Ange reçut pour toutes ses peintures de la voûte trois mille ducats, somme équivalente, ou à peu près, à ce que seraient aujourd'hui deux cent mille francs de notre monnaie. Sa dépense en couleurs avait été de vingt-cinq ducats.

La mort de Jules II, survenue le 21 février 1513, fut un grand malheur pour Michel-Ange, car ce pontife l'avait aimé avec tendresse, *svisceratamente,* dit Condivi ; et plusieurs fois il lui en avait donné des preuves. Un jour qu'il voulait aller à Florence passer les fêtes de la Saint-Jean, l'artiste demanda de l'argent au pape : « Mais quand donc finiras-tu cette chapelle ? » dit le pape : « Quand je pourrai ! » lui répondit Michel-Ange, qui plus d'une fois, déjà, lui avait fait la même réponse. « Quand je pourrai ! quand je pourrai ! » dit le pape en colère, et il lui donna un coup de la petite canne sur laquelle il s'appuyait. De retour chez lui, le peintre s'apprêtait à partir pour Florence, lorsqu'il reçut la visite d'un jeune favori du pape, Accursio, qui venait, de la part du saint-père, lui faire des excuses et lui porter cinq cents ducats. Mais ce qui dut faire déplorer surtout à Michel-Ange la mort de Jules II, ce fut que l'affaire du tombeau devint pour lui, à partir de cet événement, un sujet de tribulations et d'amertumes. Le pape avait ordonné en mourant au cardinal Aginense et à Lorenzo Pucci, depuis cardinal de Santi Quattro, de faire achever son mausolée, mais avec moins de magnificence. Pour se conformer à ces ordres, les deux cardinaux demandèrent au sculpteur un nouveau dessin qu'il s'empressa de leur donner. Mais, sur ces entrefaites, Léon X fut élevé au pontificat, et comme il était le premier pape florentin, il songea tout d'abord à employer le génie d'un grand artiste, florentin comme lui, en lui faisant ériger dans sa patrie un monument qui perpétuât leur mémoire. La famille de Médicis avait bâti à Florence la somptueuse église de San Lorenzo, à laquelle il manquait encore une façade : Léon X résolut de faire élever cette façade avec toute la pompe imaginable et avec les plus beaux marbres, et il en demanda un dessin à Michel-Ange. Celui-ci, qui venait de prendre de nouveaux engagements pour le tombeau de Jules II, résista autant qu'il put. Cependant, le pape se portant fort d'obtenir l'assentiment des deux cardinaux, et assurant d'ailleurs qu'il ne s'opposait pas à ce que l'artiste travaillât aux sculptures du mausolée pendant qu'il serait à Florence, occupé de la façade, Michel-Ange dut se résigner à partir. Il le fit avec d'autant plus de peine qu'il s'agissait d'entrer en concurrence, pour ce frontispice de San Lorenzo, avec d'autres artistes, tels que Baccio d'Agnolo, Jacopo Sansovino, Antonio de San Gallo et Raphaël ; or lui, Michel-Ange, n'était pas homme à souffrir des concurrents et encore moins des associés. A peine à Florence, comme il avait avant tout besoin de marbres pour la façade, aussi bien que pour le tombeau, il se rendit à Carrare dont les carrières étaient la propriété de son ami le marquis Alberigo, seigneur du pays. Les travaux d'excavation étaient commencés, lorsque le pape fut averti par ceux de Florence qu'il existait sur leur territoire, dans les montagnes de Seravezza, des marbres tout aussi beaux que ceux de Carrare, et que si Michel-Ange, qui les connaissait, ne voulait pas les exploiter, c'était pour favoriser le seigneur de Carrare, son ami. Par l'ordre de Léon X, le sculpteur se porta sur les

février 1513, la chapelle était ouverte au public ; d'où il résulte que ce ne fut qu'à la fin de 1512 (selon toute apparence, le jour de la Toussaint) que les échafauds furent enlevés pour la seconde fois et que le pape put dire la messe dans sa chapelle. La première fois que la chapelle fut découverte, c'est-à-dire lorsque la voûte n'était encore qu'à moitié peinte (*fino alla metà*), ce dut être, non pas le jour de la Toussaint, mais dans les derniers jours de 1509 ou dans les premiers jours de 1510, puisqu'il n'y a que dix-huit mois, moins dix jours, du 10 mai 1508 au 1er novembre 1509, et qu'il n'est pas croyable, que Michel-Ange, Vasari et Condivi aient tous les trois compté vingt mois là où il n'y en avait pas même dix-huit, alors surtout qu'ils voulaient vanter la rapidité miraculeuse du travail.

[1] *Que gli che son dipinti non furon mai trippo ricchi, ma santi uomini, perchè gli pressaron le ricchesse.* Vasari.

lieux, examina les marbres et les trouva, non-seulement peu propres à la sculpture, mais d'une exploitation impraticable à cause de l'extrême difficulté des transports [1]. Le pape ayant insisté, il fallut percer à travers la montagne un chemin de plusieurs milles, à coups de sape, déblayer et remblayer le terrain, enfoncer des pilotis dans les endroits marécageux, et l'on eut le triste spectacle d'un grand homme perdant plusieurs années à diriger des travaux que le premier ingénieur venu aurait dirigés aussi bien que lui, sans autre profit que l'extraction de cinq colonnes, dont une seule put arriver à Florence en 1521, les autres étant restées sur le rivage. Pendant ce temps, il est vrai, il se procura pour son compte et pour celui des héritiers de Jules II, des marbres de Carrare qu'il jugeait meilleurs, et il sculpta un Christ qui est aujourd'hui à Rome, dans l'église de la Minerve, et que lui avait commandé le sieur Meteflo Vari. Ce Christ n'est pas, du reste, un de ses meilleurs ouvrages, il s'en faut, car c'est une statue froide, peu expressive, qui le croirait? et qui, bien que très-savamment modelée, ne porte aucune trace du tempérament de l'auteur et n'est pas marquée de sa griffe.

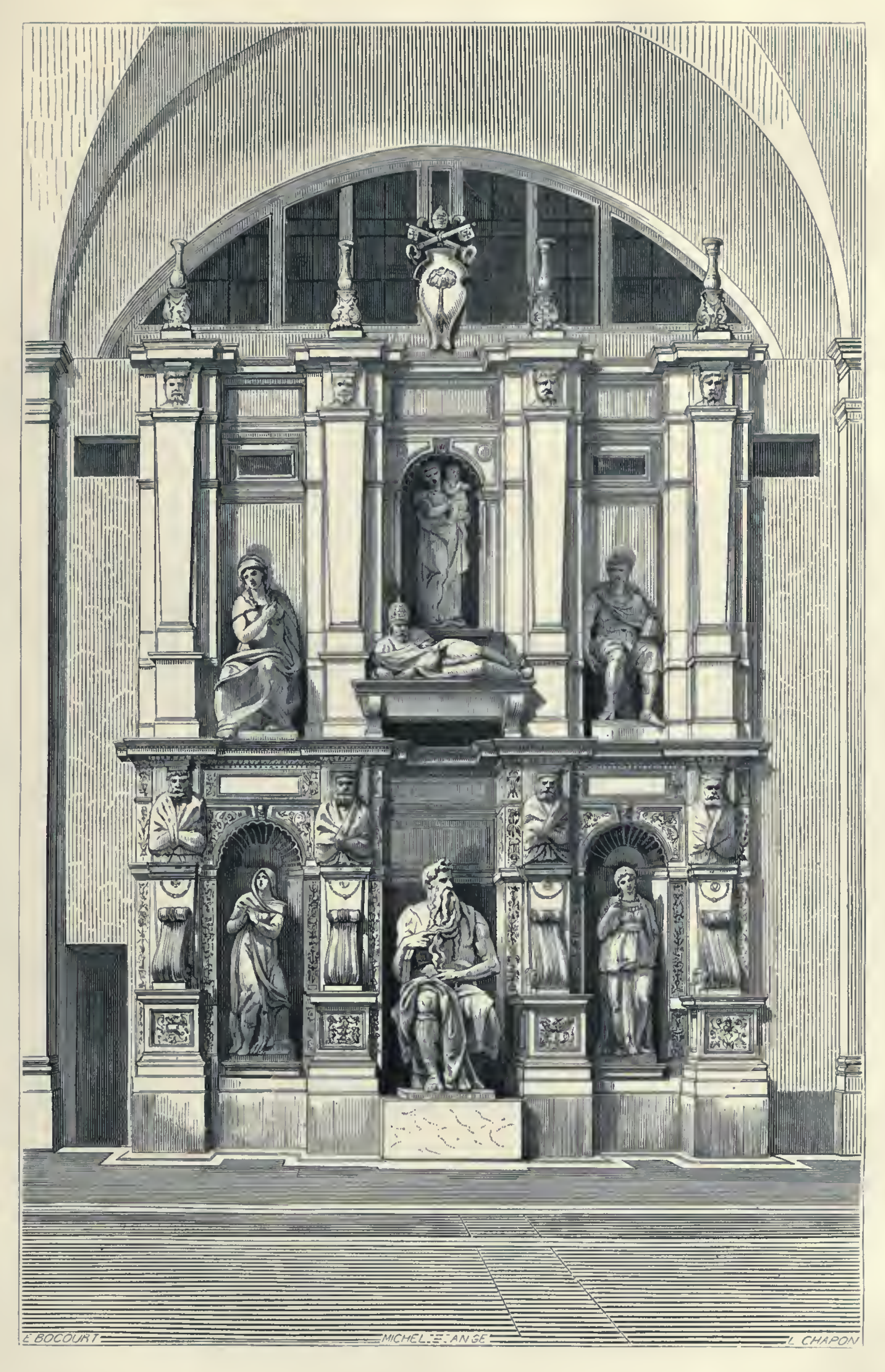
Il faut le reconnaître, Léon X, qui a donné son nom à un siècle fameux, en a quelque peu usurpé la gloire, puisque son pontificat fut stérile pour les deux plus grands génies de ce siècle, Michel-Ange et Léonard de Vinci. Un fait notable du règne de Léon X, c'est la pétition qui lui fut adressée par les membres de l'Académie de Florence, pour le prier de rendre à la patrie du Dante les cendres de ce grand poëte, mort et enseveli à Ravenne. On lit dans ce document mémorable trois lignes écrites de la main de l'artiste qui fut le Dante de la peinture : *Moi, Michel-Ange, sculpteur, j'adresse la même prière à Sa Sainteté, et je m'offre à élever au divin poëte un tombeau digne de lui, dans un lieu honorable de la cité* [2]. En passant, il y a quelques années, à Ravenne, nous vîmes, dans le quartier le plus silencieux de cette silencieuse ville, le tombeau du Dante, et bien que ce tombeau soit remarquable, il nous parut que Léon X avait été bien mal inspiré de ne pas accueillir la proposition d'un Michel-Ange offrant d'élever un mausolée à Dante.

Les neuf années que dura la papauté de Léon X, Michel-Ange les perdit en grande partie à Carrare ou à Seravezza, toujours occupé de se procurer des marbres, tantôt pour le mausolée de Jules II, tantôt pour la façade de San Lorenzo, tantôt pour les tombeaux des Médicis qu'il devait ériger dans la sacristie de cette église et qui lui avaient été commandés par le cardinal Jules de Médicis, archevêque de Florence, depuis Clément VII. Le reste du temps, l'artiste le passa presque entièrement dans sa ville natale, sauf un séjour de quelques mois qu'il fit à Rome, en 1517. A cette époque, Léon X, circonvenu par les ennemis de Michel-Ange, semblait se ranger du côté de ceux qui opposaient et préféraient même le premier au second. Trop fier, trop pénétré de son propre génie pour se mesurer désormais avec personne, Buonarroti n'accepta point la rivalité que l'on voulait établir entre lui et Raphaël, et à son tour il opposa au peintre d'Urbin Sébastien del Piombo qui devait exécuter à San Pietro in Montorio une *Résurrection de Lazare*, en regard de la *Transfiguration* de Raphaël. Comme Sébastien était un coloriste à la vénitienne, mais un dessinateur relativement faible, Michel-Ange pensa qu'il pourrait suppléer sur ce point à l'insuffisance de Sébastien en lui fournissant le dessin de ses compositions. Ce n'était pas, il faut l'avouer, combattre son jeune rival à armes égales, et cependant, même dans ces conditions, Sébastien del Piombo, tout soutenu qu'il était par une main trop facile à reconnaître, fut vaincu par Raphaël, au jugement des connaisseurs de ce temps-là. Aujourd'hui, la *Transfiguration* passe, comme elle passait alors, pour un tableau supérieur à la *Résurrection de Lazare*.

Léon X mourut le 15 décembre 1521, et l'on sait ce que fut son successeur Adrien IV. Ce Hollandais froid

[1] Il importe de citer ici les propres paroles de Condivi : *Il quale andato là, trovò marmi molto intrattabili, e poco a proposito : et sebben fossero stati a proposito, era cosa difficile e di molta spesa il condurgli alla marina; perciocche bisognava fare una strada di parecchi miglia per le montagne, per forza di picconi, e pel piano con palafitte, come quello che era paludoso.* Voilà ce que Michel-Ange écrivit au pape.

[2] Ce document est cité *in extenso* dans les notes ajoutées par Gori à l'édition de Condivi, qu'il publia en 1746. Voici les lignes textuellement écrites par Michel-Ange : *Io Michel Agnolo, schultore, il medesimo a Vostra Santità supplicho, offerendovi al Divin Poeta fare la sepoltura sua choncedente ; e in loco onorevole in questa cictà.*



TOMBEAU DE JULES II.

et austère, qui ne voyait dans la renaissance des arts qu'un retour au paganisme, et dans le luxe de la cour romaine qu'un attentat aux principes de l'Évangile, Adrien, disons-nous, chassa la tourbe des courtisans et des valets, se contenta d'un seul domestique, et par sa rudesse il jeta les artistes dans une telle consternation qu'ils s'enfuirent de Rome comme si la peste s'y fût déclarée. Mais le règne de ce pontife spartiate ne dura que vingt-deux mois. Durant cet intervalle, Michel-Ange, qui était à Florence, profita de sa liberté pour travailler tranquillement au tombeau de Jules II. Enfin le 19 novembre 1523, le cardinal Jules de Médicis fut élu pape sous le nom de Clément VII, et ce fut une circonstance heureuse pour les arts en général et pour Buonarroti en particulier. C'est alors toutefois que recommencèrent, au sujet du tombeau de Jules II, les mortels déplaisirs que lui avait causés déjà cette entreprise, ou plutôt, comme l'appelait Michel-Ange, cette *tragédie* [1]. D'une part, le neveu du pape Jules, Francesco Maria, duc d'Urbin, se plaignait amèrement de ce que l'artiste, qui avait déjà reçu 16,000 ducats, n'avait pas avancé en proportion le travail auquel il s'était engagé, et il l'accusait de s'amuser à Florence avec un argent qu'il n'avait pas gagné; d'autre part, Michel-Ange, qui aurait tant voulu tenir loyalement ses obligations, en avait été constamment empêché par Léon X pendant tout le temps de son pontificat, et par Clément VII lui-même, avant son exaltation.

Parti pour Rome en toute hâte, le sculpteur florentin alla trouver le pape qui l'avait appelé auprès de lui et lui fit savoir que les plaintes du duc d'Urbin se compliquaient des plus terribles menaces, et qu'il redoutait quelque malheur si de nouvelles circonstances l'empêchaient de travailler au tombeau. Clément VII lui conseilla de compter avec les agents du duc, ne doutant pas que l'artiste ne fût, en fin de compte, plutôt créancier que débiteur. Des négociations furent entamées à ce sujet; elles traînèrent en longueur et ne se terminèrent que sept ans après, sous les auspices de Sébastien del Piombo, qui défendit avec fermeté les intérêts de son ami et lui fit obtenir un nouveau contrat, annulant les conventions antérieures. Il fut décidé que l'artiste travaillerait huit mois de l'année pour le duc et quatre mois pour le pape; qu'il exécuterait de sa main les six grandes statues du tombeau; qu'il pourrait faire exécuter les six autres par ses élèves, et que le monument serait érigé à Rome, dans l'église San Pietro in Vincoli (Saint-Pierre-aux-liens). Ce contrat fut signé à la fin de 1531.

Dans l'intervalle, de grands événements s'étaient accomplis. Rome avait été prise et saccagée par l'armée du connétable de Bourbon, tué sur la brèche. Clément VII était le prisonnier de Charles-Quint. Impatients depuis de longues années du joug despotique des Médicis, les républicains de Florence saisirent l'occasion de s'affranchir; ils chassèrent la famille du pape, et songèrent à se gouverner eux-mêmes. Avant tout, ils durent se fortifier en cas d'un retour offensif de leurs tyrans. Michel-Ange, qui avait quitté Rome avant la guerre, fut nommé par les Florentins, le 6 avril 1529, commissaire général des fortifications, pour un an. Son premier soin fut de faire une ceinture de bastions à la colline de San Miniato, qui est le point culminant de Florence et qui domine les environs. Il les fit, dit Vasari, non pas à la grosse, avec des mottes de terre et des remplissages de mauvais bois, comme on en use ordinairement, mais avec d'excellents bois de chêne et de châtaignier, et avec des briques crues, faites de bouse d'animaux et parfaitement aplanies [2]. Cependant, pour être plus sûre d'avoir une bonne défense, la République, par une délibération du 28 juillet 1529, envoya Michel-Ange à Ferrare, avec mission d'étudier les fortifications renommées de cette ville et le système d'artillerie qui s'y pratiquait.

Je laisse à penser comment fut reçu le plus célèbre artiste de l'Italie par Alphonse d'Este, duc de Ferrare, à qui l'avait officiellement présenté le ministre de la République florentine, l'*oratore*, Galeotto

[1] Così entrò Michel Agnolo un' altra volta nella *Tragedia della sepultura*, il quale non più felicemente gli successi di quel di prima, ansi molto peggio, arrecandogli infiniti impacci dispiaceri et travagli. *Condivi*, édit. de 1746, p. 29.

[2] I quali non colle piote di terra faceva, e legnami e stipe alla grossa, come s'usa ordinariamente; ma armadure disotto intessute di castagni e querce ed di altre buone materie, ed in cambio di piote prese mattoni crudi fatti con capecchio e sterco di bestie, spianati con somma diligenza. *Vasari*.

Giugni. Le prince montra lui-même à son hôte les ouvrages et les batteries de la place et sans doute aussi la pièce de canon qu'il avait fait fondre avec les débris de la statue colossale de Jules II, statue dont il avait conservé la tête. Puis, avec la grâce d'un vrai gentilhomme, le duc lui dit : « Michel-Ange, vous êtes mon prisonnier : je ne commettrai pas la faute de laisser partir un si grand artiste sans obtenir quelque chose de sa main : vous n'aurez donc votre liberté que si vous me promettez un ouvrage de vous, peinture ou sculpture, comme il vous plaira. » Michel-Ange donna sa parole. De retour à Florence, il acheva les fortifications, et avec tant d'art, que cent cinquante ans après, Vauban crut devoir en relever les plans et en prendre toutes les mesures.

Pendant le siége de Florence, Buonarroti ne marchanda point son dévouement à la République : il passa six mois sur le mont San Miniato, dirigeant l'artillerie qui de ce point faisait beaucoup de mal aux assiégeants, et il concourut pour 1,000 ducats aux dons patriotiques provoqués par la crise. Mais, croyant la ville en danger et soupçonnant de trahison le général Malatesta Baglioni (lequel effectivement trahissait), il alla faire part de ses craintes et de ses doutes au comité de défense. On ne l'écouta point, et l'un des chefs, le gonfalonier Carduccio, affecta même de mettre sur le compte de la peur ce qui n'était que le sentiment d'un homme qui voyait juste. Froissé sans doute d'être remercié de son zèle par une injure, le commissaire des fortifications se fit ouvrir une porte de la ville, et partit secrètement pour Venise avec Antonio Mini, son homme de confiance, et Rinaldo Corsini, son ami[1]. Ils emportaient avec eux 10,000 ducats. Voulant garder l'incognito, Buonarroti alla se loger à Venise, dans le quartier de la Guidecca, qui est celui où il est le plus facile de vivre ignoré. Mais le doge Gritti et la seigneurie eurent bientôt connaissance de l'arrivée d'un tel voyageur ; ils l'envoyèrent complimenter et le comblèrent d'honneurs. On dit même que le doge profita de l'occasion pour demander au Florentin le dessin du pont qui a été construit plus tard au Rialto.

Cependant, la disparition de Michel-Ange avait fait une triste sensation à Florence. Les chefs du gouvernement qui venaient d'édicter les peines les plus terribles contre les citoyens fugitifs ou rebelles et de publier leurs noms, usèrent d'indulgence envers Michel-Ange, et, après avoir mis son nom sur la première liste des réfractaires, le 30 septembre, ils l'effacèrent dans la seconde, affichée le 7 octobre. Par l'entremise de leur ministre à Ferrare, Galeotto Giugni, ils négocièrent avec lui et promirent de lui pardonner, s'il revenait. L'artiste, au surplus, ne tarda pas à se repentir d'une action qui n'était pas honorable, et comme il ne demandait qu'à rentrer dans le devoir, on lui expédia un sauf-conduit par Bastiano, son praticien (*scarpellino*), qu'il affectionnait et qui le lui fit tenir à Venise. Muni de cette pièce, Michel-Ange partit en toute hâte le 7 ou le 8 novembre 1529. Il avait séjourné à Venise quatorze jours, et, par parenthèse, il y avait dépensé la somme de 20 livres, *venti lire*, d'après laquelle on peut apprécier la valeur de l'argent à cette époque. Il est inutile d'ajouter que, pour pénétrer dans Florence à travers l'armée assiégeante, il jouait sa vie. Pendant son absence, l'ennemi avait battu en brèche la tour de San Miniato et l'avait fort endommagée. Michel-Ange, qui avait repris son commandement, s'empressa de gabionner la tour avec des sacs de laine, tout en y laissant le jeu de deux pièces de canon qu'il y avait mises en batterie. Le siége dura ainsi jusqu'au 12 août 1530. La ville fut livrée ce jour-là par Malatesta. Les républicains de Florence avaient déployé une énergie stoïque. Ils avaient constamment inquiété l'ennemi par des sorties vigoureuses ; ils s'étaient laissés décimer par la famine et par la guerre. Huit mille personnes avaient péri. Les vainqueurs avaient promis la clémence : ils exercèrent la terreur. Les défenseurs de la ville furent proscrits en masse et six eurent la tête tranchée. Ordre fut donné d'arrêter Michel-Ange et de fouiller sa maison ; mais il réussit à se cacher, durant trois mois, dans le clocher de San Nicolo-oltre-Arno. Il ne sortit de sa retraite que dans les premiers jours de novembre, lorsqu'il eut appris que le pape s'engageait à tout oublier et même à lui rendre

[1] Vasari dit que Michel-Ange était accompagné de Mini et de l'orfévre Piloto ; mais il résulte des histoires de Varchi, des documents conservés dans les archives de Florence, et notamment de la délibération des membres du comité de défense, que la personne qui sortit secrètement de la ville avec Michel-Ange et Antonio Mini, était Rinaldo Corsini.

sa pension de 50 écus par mois, s'il consentait à reprendre ses travaux à la sacristie de Saint-Laurent.

C'est en vérité une singulière histoire que celle des relations de Michel-Ange avec la famille des Médicis. Élevé par Laurent le Magnifique, il avait conservé de lui et de ses bontés, un souvenir pieux, mais il n'avait pu continuer la même affection aux descendants dégénérés de Laurent qui avaient été les oppresseurs de Florence et s'étaient enrichis aux dépens de la ville. Lui d'ailleurs il avait le caractère et quelques-unes des vertus d'un républicain antique, et il faut se souvenir que Léon X, sous prétexte de lui commander, à lui cinquième, une façade d'église, l'avait traversé dans ses projets, et, en l'empêchant de remplir des engagements sacrés, l'avait exposé à passer pour un malhonnête homme. Clément VII, il est vrai, l'employait aux grands travaux de la Bibliothèque Laurentienne et aux mausolées de la sacristie de San Lorenzo ; mais on peut se demander à ce sujet, quel est en réalité le bienfaiteur, du souverain qui se sert pour sa gloire d'un homme de génie, ou de celui qui met son génie au service d'un souverain. Faut-il d'ailleurs qu'un artiste sacrifie ses devoirs de citoyen à un sentiment de reconnaissance personnelle, et fasse passer ainsi les petites considérations avant les grandes? Voilà ce que dut se dire Michel-Ange lorsqu'il prit parti contre le pape pour l'affranchissement de son pays. Tout ce que pouvait faire le défenseur de Florence pour mettre d'accord en lui le citoyen et l'artiste, il le fit, car dans le temps où il dirigeait les batteries de San Miniato, il allait de temps à autre travailler en secret aux tombeaux des Médicis, *segretamente*, dit naïvement Vasari.

Ces tombeaux, qui sont ceux de Laurent II et de Julien, sont adossés aux murs de la chapelle, face à face. Les sept grandes figures qui les composent sont certainement l'ouvrage que Michel-Ange a conduit avec le plus de force, de maëstrie et d'entrain. On y sent l'impatience farouche d'un homme forcé d'obéir à une volonté supérieure, et la fièvre d'un artiste qu'agitaient les passions de la guerre civile. Trois fois nous avons vu ces tombeaux, et notre impression a toujours été la même. La statue de Laurent, que les Italiens appellent le Penseur, *il Pensieroso*, est la plus célèbre des statues modernes ; mais elle prête les apparences de la profondeur et du génie à un prince qui fut, dit Alfiéri, le plus vil rejeton de sa race. L'élégance n'en est pas cherchée, mais naturelle ; le bras droit saillant et la jambe gauche rentrée forment une opposition qui ôte toute froideur à la figure. L'idée de jeter la tête dans l'ombre en faisant avancer la visière du casque est une idée de peintre qui, sur ce tombeau, touche au sublime. La tête est plus méditative, dans cette obscurité, et plus triste. L'œil hagard et fixe n'exprime que les pensées d'un mort dont l'âme serait revenue dans son sépulcre, et, en portant la main sur ses lèvres, le héros semble s'imposer silence à lui-même sur les secrets de l'autre monde. Si la chapelle était plus sombre, cette statue ferait peur.

Deux figures sont couchées aux pieds de Laurent, l'*Aurore* et le *Crépuscule ;* deux autres, le *Jour* et la *Nuit*, sont couchées sur le tombeau de Julien. Les deux premières nous ont paru les plus belles, parce qu'elles sont moins tourmentées, sans être moins saisissantes. L'*Aurore* est une statue grandiose dans son abandon, fière dans sa grâce. Elle se réveille du sommeil dont elle a dormi sur cette tombe et elle conserve un sentiment de mélancolie jusque dans son retour à la lumière. Le *Crépuscule* est une figure superbement inventée et jetée, qui exprime d'une façon héroïque le dédain dans le repos. La tête tourne dans un autre sens que le corps, et ce mouvement est des plus heureux. Les proportions, l'étude anatomique, le rendu des os, des tendons et des chairs, le frémissement du ciseau, tout cela est d'un maître consommé. Le sculpteur est resté peintre jusque dans l'intention d'opposer le marbre poli et fini de l'*Aurore* au marbre grenu et inachevé du *Crépuscule*. La statue de Julien, sauf la tête, n'a rien de bien remarquable ni d'expressif. Elle se retourne et paraît vouloir se lever. Le col est demesuré de longueur. Dans les allégories du Jour et de la Nuit, le mouvement est ultra-maniéré. L'horreur de la banalité jetait parfois Michel-Ange dans l'excès contraire. Le *Jour* présente une tête de face sur un corps de profil ; la *Nuit* pose le coude droit sur la jambe gauche : le système des contrastes pittoresques est poussé à ses dernières limites. Du reste, c'est ici encore le même sentiment de fierté dédaigneuse et de tristesse. Dans ses formes puissantes et sveltes, ressenties et rebondissantes, dans le caprice du mouvement qui agite son beau corps endormi, la Nuit semble avoir percé son enveloppe de marbre, comme l'aiglon perce la coquille de son œuf. C'est une statue



LA SIBYLLE DE DELPHES.

N. B. La Sibylle reproduite a la page 17 est celle de Libye et non celle de Cumes, comme on l'a imprimé par erreur.

****

tragique. Le poëte Jean-Baptiste Strozzi écrivit sur ce marbre des vers que l'histoire nous a conservés :

La Notte che tu vedi in sì dolci atti
Dormir, fu da un Angelo scolpita
In questo sasso ; e, perche dorme ha vita :
Destala se no'l credi, e parleratti.

« La nuit que tu vois plongée dans un si doux sommeil fut sculptée par un *ange*, et parce qu'elle dort, elle est vivante. Éveille-la, si tu en doutes, elle te parlera. » Michel-Ange répondit par ces vers dignes de sa grande âme :

Grato m'è il sonno, e più l'esser di sasso.
Mentre ch' il danno e la vergogna dura,
Non veder, non sentir, m'è gran ventura;
Però non mi destar! deh! parla basso!

« Il m'est doux de dormir, et plus encore d'être de marbre. En ce temps de bassesse et de honte, ne pas voir, ne pas sentir est un grand bonheur. Ne me réveille point, de grâce, parle bas. »

Entre les deux tombeaux se trouve une Madone inachevée qui est aussi d'une tristesse sublime : sa tête penchée est comme voilée d'ombre, son corps est serré dans une draperie aux plis rares. Elle n'a rien de la douceur d'une vierge ni de la tendresse d'une mère. Elle est mélancolique et terrible. On dirait que sa divinité hautaine répugne à la vulgarité des soins maternels ou qu'un pressentiment sinistre l'empêche de sourire. Même dans cette action de l'allaitement où toutes les mères ont de la grâce, elle laisse voir une bouderie des lèvres, je ne sais quelle moue divine qui jamais encore n'avait pénétré le marbre. L'enfant suspendu à la mamelle de la Vierge ne nous montre que la nudité de son dos et de ses flancs robustes, et moyennant ce sacrifice, l'attention se porte sur un seul visage. L'intérêt s'y concentre : l'émotion est forte parce qu'elle est une [1].

Michel-Ange avait cinquante-sept ans, et pour un homme qui en devait vivre près de quatre-vingt-dix, on peut dire qu'il était dans la force de l'âge. Son ciseau n'a jamais rien produit, en effet, de plus admirable que la sculpture de ces deux mausolées. Depuis longtemps il aurait voulu terminer l'interminable tombeau de Jules II, dont la mémoire lui était chère ; mais le pape, comme s'il eût résolu de ne pas lui laisser un instant de liberté, exigeait maintenant qu'il peignît, sur la muraille du fond, dans la chapelle Sixtine, le Jugement dernier, et sur le mur opposé, au-dessus de la porte, la Chute des anges rebelles. Il lui fallut donc interrompre ses travaux de sculpteur, pour faire les cartons de ces deux colossales fresques ; mais ne pouvant étouffer le cri de sa conscience qui lui rappelait ses engagements envers le duc d'Urbin, il travaillait secrètement aux statues du tombeau dans le temps où le pape le croyait uniquement occupé des cartons. Cependant, Clément VII étant venu à mourir, ce fut un Farnèse qui lui succéda sous le nom de Paul III, en octobre 1534. Cette fois l'artiste se crut libre ; mais il ne connaissait ni les intentions ni le caractère du nouveau pape. Aussi impérieux, aussi violent que l'avait été Jules II, Paul III manda auprès de lui Michel-Ange et lui déclara qu'il voulait avoir tout son temps. Comme le sculpteur s'excusait sur ce qu'il avait passé un contrat avec le duc d'Urbin, le pape s'emporta : « Qu'est-ce à dire ? s'écria-t-il : voilà trente ans que je nourris ce désir, et aujourd'hui que je suis pape je ne pourrais le satisfaire ! Où est-il, ce contrat, que je le déchire ! » Désespéré, Michel-Ange eut l'idée de s'enfuir et de chercher un refuge sur le territoire de Gênes, à proximité de Carrare, dans une abbaye gouvernée par l'évêque d'Aleria, son ami, et de rester là jusqu'à ce qu'il eût fini le tombeau. Déjà il avait eu la pensée d'aller s'établir à Urbin sous la protection du

[1] Nous avons dit dans le *Cabinet de M. Thiers* (Paris, Renouard, 1871), que l'illustre amateur possède la maquette coulée en bronze de cette Vierge et comment ce morceau sans prix est tombé entre ses mains, après avoir été, pendant trois siècles, la propriété de la famille Salviati. C'est une ébauche heurtée où remue encore le pouce du maître, et qui contient la quintessence de son génie.

duc qu'il considérait toujours comme un créancier privilégié. Mais il fut retenu par la crainte que lui inspirait un pontife aussi volontaire, aussi emporté.

Paul III, pour le séduire après l'avoir intimidé, lui fit un honneur que jamais artiste n'avait reçu. Il lui rendit un jour une visite solennelle, accompagné de dix cardinaux. Il voulait voir les cartons du Jugement dernier et les statues déjà faites du tombeau de Jules II. La grande figure de Moïse, entre autres, était achevée ou à peu près. Tous les visiteurs furent saisis d'admiration. « Voilà, dit le cardinal de Mantoue, en montrant le Moïse, un ouvrage qui à lui seul honorerait la mémoire du pape Jules et suffirait à décorer son tombeau. » Et comme l'artiste gardait un silence morne : « J'obtiendrai, dit le pape en se retirant, après beaucoup de caresses, j'obtiendrai que le duc d'Urbin se contente de trois statues de ta main, et qu'il laisse faire à tes élèves les trois autres. » Il s'agissait donc de revenir pour la quatrième fois sur le contrat passé trente ans auparavant avec Jules II au sujet de son tombeau, et de faire consentir le duc à de nouvelles conditions. En attendant, Michel-Ange entreprit la fresque du *Jugement dernier*. Il commença par faire dresser sur la muraille un revêtement de briques choisies que l'on couvrit d'un enduit excellent, pour que rien de ce qui tomberait d'en haut ne pût toucher le mur. Au lieu de lui donner du *fruit* comme disent les maçons, il eut soin de faire augmenter en épaisseur l'élévation du revêtement, de sorte que le haut du parement fût en surplomb d'un demi-bras. Après avoir pris ces précautions, il se mit à l'œuvre.

A l'époque où il peignait le *Jugement dernier*, vers 1538, Michel-Ange, âgé de soixante-trois ans, connut la célèbre Vittoria Colonna, et il l'aima d'un amour respectueux et passionné. Elle était veuve depuis quatorze ans de Ferdinand d'Avalos, marquis de Pescaire, qui avait été général de la cavalerie dans l'armée de Ferdinand d'Aragon, allié de Jules II, et qui, plus tard, commandant les troupes de Charles-Quint contre François Ier, avait reçu le dernier soupir de Bayard. Blessé lui-même à la bataille de Pavie, le marquis mourut peu de temps après, en 1525, et Vittoria, qui lui conserva toujours la chaste fidélité du souvenir, vécut tristement et modestement à Naples, puis à Ferrare, se tenant éloignée des plaisirs du monde et enfin elle se retira dans un couvent de Viterbe, tout entière aux idées religieuses qui lui inspirèrent des poésies, non sans quelque ressemblance avec celles de Michel-Ange. De Viterbe, elle venait souvent à Rome, où elle projetait de fonder une maison de refuge pour les jeunes filles pauvres. Elle avait pour ami le cardinal Polo, qui était aussi l'ami de Michel-Ange, et souvent ils se voyaient chez un grave personnage, Lactance Tolomei, neveu du cardinal de Sienne. Michel-Ange lui exprima son amour, un amour exalté mais platonique, dans des sonnets dont le style rappelle la concision de Dante et la grâce un peu subtile de Pétrarque. Dans les entretiens qu'elle avait avec Michel-Ange, entretiens que prolongeaient facilement l'esprit et l'amour, il était souvent question d'art, et heureusement ces conversations eurent lieu quelquefois en présence d'un *architecte-enlumineur* portugais, nommé François de Hollande, envoyé en Italie par le roi de Portugal pour y faire ses études d'artiste. Cet homme, bien avisé, mettait soigneusement par écrit tout ce qu'il avait entendu dire à Michel-Ange, et par fortune, ses manuscrits, qui ont tous les caractères de la sincérité, ont été retrouvés, à Lisbonne, il y a trente ans, dans la bibliothèque du Jésus [1]. Voici quelques extraits des passages les plus curieux :

« Dans le nombre de jours que je passai ainsi dans cette capitale, il y en eut un, ce fut un dimanche, où j'allai voir, selon mon habitude, messire Lactance Tolomei, qui m'avait procuré l'amitié de Michel-Ange, par l'entremise de messire *Blosio*, secrétaire du pape. On me dit chez lui qu'il avait laissé commission de me faire savoir qu'il se trouvait à *Monte-Cavallo*, dans l'église de Saint-Silvestre, avec madame la marquise de Pescara, pour entendre une lecture des Épîtres de saint Paul. Je me transportai donc à Monte-Cavallo et à Saint-Silvestre. Or, madame Victoire Colonna, marquise de Pescara, sœur du seigneur Ascanio Colonna, est une des plus illustres et des plus célèbres dames qu'il y ait en Italie et en Europe. J'étais aussi

[1] Ces manuscrits ont été publiés par le comte Raczynski, dans le volume intitulé : *Les arts en Portugal, lettres adressées à la Société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documents*, Paris, Renouard, 1846. — François de Hollande, dont le nom semble indiquer une origine hollandaise, était né à Lisbonne, comme il le déclare lui-même dans ses mémoires.

redevable de la connaissance de cette dame à l'amitié de messire Lactance, le plus intime de mes amis. M'ayant fait asseoir, et la lecture et ses interprétations se trouvant terminées, elle appela un de ses serviteurs et lui dit en souriant : « Va à l'habitation de Michel-Ange ; dis-lui que moi et messire Lactance nous sommes dans cette chapelle bien fraîche, et que l'église est fermée et agréable, et demande-lui s'il veut bien venir perdre une partie de la journée avec nous, pour que nous ayons l'avantage de la gagner avec lui ; mais ne lui dis pas que François de Hollande, l'Espagnol, est ici. »

« Après quelques instants de silence, nous entendîmes frapper à la porte. Chacun eut la crainte de ne pas voir arriver Michel-Ange, qui habitait au pied de Monte-Cavallo ; mais, à mon grand contentement, le hasard fit qu'on le rencontra près de Saint-Silvestre, allant vers les Thermes. Il venait par la via Esquilina, causant avec son broyeur de couleurs, Orbino (Urbino) ; il se trouva donc si bien retenu qu'il ne put nous échapper : c'était lui qui frappait à la porte.

« La marquise se leva pour le recevoir et resta debout assez longtemps avant de le faire asseoir entre elle et messire Lactance ; moi, je m'assis un peu à l'écart. — Après un court silence : « Sa Sainteté, dit-elle, m'a fait la grâce de m'autoriser à bâtir un nouveau monastère de religieuses, ici près, sur le penchant de Monte-Cavallo, à l'endroit où se trouve le portique ruiné du haut duquel on dit que Néron regarda l'incendie de Rome, afin que les pas de femmes pures effacent la trace d'un homme si méchant. Je ne sais, Michel-Ange, quelle forme et quelle proportion je donnerai à l'édifice, ni de quel côté pourrait être placée la porte : n'y aurait-il pas moyen de réunir et de faire servir aux nouvelles bâtisses quelques parties des anciennes ?

« — Oui, madame, dit Michel-Ange, le portique en ruines pourra servir de clocher. » Cette repartie fut dite « avec un tel sérieux et un tel aplomb, que messire Lactance ne put s'empêcher d'en faire la remarque. « Après quoi le grand peintre ajouta : — « Je pense que Votre Excellence peut sans inconvénient faire bâtir « le couvent, et, en sortant d'ici, nous pouvons, si elle le désire, y jeter un coup d'œil pour lui donner « là-dessus quelques idées.

« — Je n'osais vous le demander, dit-elle, mais je vois bien que cette parole du Seigneur, *deposuit potentes et exaltavit humiles* (il a humilié les puissants et exalté les humbles), est exacte de tout point ; en outre, vous avez le mérite de vous montrer libéral avec sagesse, et non pas prodigue avec ignorance : c'est pourquoi vos amis placent votre caractère au-dessus de vos ouvrages. Pour moi, certes, je ne vous considère pas comme moins digne d'éloges pour la manière dont vous savez vous isoler, fuir nos inutiles conversations, et refuser de peindre pour tous les princes qui vous le demandent, que pour n'avoir produit qu'un seul ouvrage en toute votre vie, comme vous avez fait.

« — Madame, dit Michel-Ange, peut-être m'accordez-vous plus que je ne mérite, mais puisque vous « m'y faites penser, permettez-moi de vous porter mes plaintes contre une partie du public, en mon nom « et en celui de quelques peintres de mon caractère, ainsi que de maître François, ici présent. Des mille « faussetés répandues contre les peintres distingués, la plus accréditée est celle qui les représente comme « des gens bizarres et d'un abord difficile et insupportable, tandis qu'ils sont de nature fort humaine : « toutefois les oisifs ont tort d'exiger qu'un artiste, absorbé par ses travaux, se mette en frais de compli- « ments pour leur être agréable ; si les grands peintres se montrent quelquefois intraitables, ce n'est point « par orgueil. Je puis affirmer à Votre Excellence que même Sa Sainteté me cause quelquefois ennui et « chagrin, en me demandant pourquoi je ne me laisse pas voir plus souvent, car je pense lui être plus « utile et mieux la servir en restant chez moi qu'en me rendant auprès d'elle. Alors je dis à Sa Sainteté « que j'aime mieux travailler pour elle à ma façon, que de rester un jour entier debout en sa présance. « comme font tant d'autres.

« — Heureux Michel-Ange ! m'écriai-je à ces mots ; parmi tous les princes, il n'y a que les papes qui sachent pardonner un tel péché.

« — Ce sont précisément des péchés de cette sorte que les rois devraient pardonner, » dit Michel-Ange. Puis il ajouta : « Je vous dirai même que les graves occupations dont je suis chargé m'ont donné une telle « liberté, que tout en causant avec le pape, il m'arrive de placer, sans y réfléchir, ce chapeau de feutre



LE PROPHÈTE ÉZÉCHIEL.

« sur ma tête, et de parler très-librement à Sa Sainteté ; cependant elle ne me fait point mourir pour cela,
« au contraire, elle me laisse jouir de la vie, et, comme je vous le dis, c'est dans ces moments-là que
« mon esprit est le plus occupé de ses intérêts... J'ose l'affirmer, l'artiste qui s'applique plutôt à satisfaire
« les ignorants qu'à sa profession, celui qui n'a dans sa personne rien de singulier, de bizarre, ou du moins
« qu'on appellera ainsi, ne pourra jamais être un homme supérieur. Pour ce qui regarde les esprits lourds
« et vulgaires, on les trouve, sans qu'il soit besoin de lanterne, sur les places publiques du monde entier. »

« Messire Lactance, dit ensuite la marquise, donnez-moi un conseil. Demanderai-je à Michel-Ange qu'il éclaircisse mes doutes sur la peinture ? Car pour me prouver maintenant que les grands hommes sont raisonnables et non bizarres, il ne fera point, j'espère, un de ces coups de tête dont il a l'habitude ?

« — Madame, répondit Lactance, maître Michel-Ange ne peut refuser de faire une exception en faveur de Votre Excellence, et d'exposer ici les idées qu'avec raison il tient secrètes partout ailleurs. »

« A cela Michel-Ange répondit : — « Que Votre Excellence me demande chose qui soit digne de lui être
« offerte, elle sera obéie. »

« La marquise, souriant, continua : — Puisque nous sommes sur ce sujet, je désire beaucoup de savoir ce que vous pensez de la peinture de Flandre, car elle me semble plus dévote que la manière italienne.

« La peinture flamande, répondit lentement le peintre, plaira généralement à tout dévot plus qu'une
« d'Italie. Celle-ci ne lui fera jamais verser une larme, celle de Flandre lui en fera répandre abondamment,
« et ce résultat sera dû, non pas à la vigueur et au mérite de cette peinture, mais tout simplement à la
« sensibilité de ce dévot. La peinture flamande semblera belle aux femmes, surtout aux plus âgées ou bien
« aux plus jeunes, ainsi qu'aux moines, aux religieuses et à quelques nobles qui sont sourds à la véritable
« harmonie. En Flandre, on peint de préférence, pour tromper la vue extérieure, ou des objets qui vous
« charment, ou des objets dont vous ne puissiez dire du mal, tels que des saints et des prophètes. D'ordi-
« naire, ce sont des chiffons, des masures, des champs très-verts, ombragés d'arbres, des rivières et des
« ponts, ce que l'on appelle paysages, et beaucoup de figures par-ci par-là ; quoique cela fasse bon effet à
« certains yeux, en vérité il n'y a là ni raison ni art, point de symétrie, point de proportions, nul soin
« dans le choix, nulle grandeur ; enfin cette peinture est sans corps et sans vigueur, et pourtant on peint
« plus mal ailleurs qu'en Flandre. »

Dans une troisième causerie Michel-Ange revient sur son art.

« Comme je me dirigeais vers Saint-Sylvestre, raconte François de Hollande, je vis venir Diego Çapata, homme très-dévoué à la marquise. Il me dit qu'il venait de sa part nous entraîner à Saint-Sylvestre, et au même instant, voilà que les seigneurs Michel-Ange et Lactance s'avançaient pour aller au jardin passer l'heure de la sieste au milieu des arbres, de la verdure et des fontaines. »

« La science du dessin ou du trait, si l'on veut lui donner ce nom, dit Michel-Ange, est la source et
« l'essence même de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et de tout genre de représentation,
« ainsi que la racine de toutes les sciences. Celui qui s'élève au point de s'en rendre maître, possède
« un grand trésor. Il pourra faire des figures plus hautes qu'aucune tour, soit par le moyen des couleurs,
« soit sculptées en relief, et il ne trouvera ni mur ni autre espace qui ne soit trop petit et trop resserré
« pour le développement de ses grandes idées. Il pourra peindre à fresque à la manière d'Italie, avec tous
« les mélanges et variétés de couleurs que cette manière admet ; il pourra exécuter la peinture à l'huile
« avec autant de suavité et de science que les peintres, et enfin, sur un petit espace de parchemin, il
« sera aussi parfait et aussi grand que dans toutes les autres manières de faire. La force du dessin est
« donc si grande que maître François de Hollande peut peindre tout ce qu'il veut, s'il sait dessiner.

« Ce qui, à mon avis, constitue l'excellence et la sublimité de la peinture, c'est la parfaite imitation de
« l'ouvrage de Dieu, que ce soit un poisson ou un oiseau du ciel, ou toute autre créature ; et pour cela il
« n'est pas besoin ni d'or, ni d'argent, ni de couleurs précieuses, il suffit d'une plume ou d'un crayon, ou
« d'un pinceau chargé de noir et de blanc. Imiter parfaitement chacun de ces objets dans son espèce,
« me semble n'être autre chose que le désir d'imiter Dieu dans ses actions. Néanmoins, dans les ouvrages

« de peinture, les choses les plus nobles et les plus dignes d'attention seront celles qui formeront des « représentations les plus élevées, et qui demanderont le plus de délicatesse et de science. Quel est l'idiot « qui ne trouvera pas le pied de l'homme plus noble que son soulier, et sa peau plus belle que la laine « des brebis dont on lui fait ses vêtements ? On dit qu'en Flandre on peint parfaitement bien les étoffes « et les arbres, et qu'en Italie on fait mieux le nu ; que l'on y connaît mieux les proportions. On tient ces « discours et beaucoup d'autres semblables. Pour moi, je suis d'avis que celui qui sait bien dessiner tous « les objets créés, a plus de mérite que les peintres qui peindront tout ce qu'il y a au monde, mais si « imparfaitement, qu'il vaudrait mieux qu'ils ne s'en mêlassent point. On peut reconnaître le savoir d'un « habile homme par la crainte avec laquelle il entreprend ce qu'il entend le mieux, et de même « l'ignorance d'un autre par la téméraire hardiesse avec laquelle il remplit ses tableaux de ce qu'il « comprend le moins. »

Les entretiens de Michel-Ange avec la marquise de Pescaire, messire Lactance et François de Hollande, avaient lieu le dimanche, toujours dans l'église Saint-Silvestre. Dans un de ces entretiens, maître François s'exprime ainsi : « Vous m'avez fait entendre, seigneur Michel-Ange que si, dans les royaumes de Castille et de Portugal, qu'ici vous appelez Espagne, l'on voyait les belles peintures d'Italie, on les estimerait beaucoup ; c'est pourquoi je demande en grâce à Votre Seigneurie, de daigner me faire connaître quels sont les ouvrages reconnus de peinture en Italie, afin que je sache combien j'en ai déjà vus et ceux qui me restent à voir.

— « Il serait long et difficile, maître François, dit Michel-Ange, de répondre à ce que vous me demandez, « car nous savons qu'il n'y a en Italie, ni prince, ni particulier, ni noble, ni personne enfin de quelque « considération, pour peu qu'il soit amateur (sans parler de ceux qui adorent les arts), qui ne cherche à « posséder quelque échantillon de la meilleure peinture, ou du moins qui ne commande beaucoup d'ouvrages, « encore qu'ils soient de moindre mérite. Ainsi, dans beaucoup de nobles villes, de forteresses, de maisons de « plaisance, de palais, de temples et d'autres édifices publics et particuliers, se trouvent répandus en grand « nombre des ouvrages de la plus rare perfection, mais comme je ne les ai point vus tous en ordre suivi, je « parlerai seulement de quelques-uns des principaux. A Sienne il y a quelques peintures notables dans le « palais public et dans d'autres lieux. A Florence, ma patrie, dans le palais des Médicis, il y a des ouvrages « d'ornement de Jean da Udine, de même par toute la Toscane. A Urbin, le palais du duc renferme « beaucoup d'ouvrages dignes d'éloges ; et la villa impériale près de Pesaro, bâtie par la duchesse sa « femme, est riche de magnifiques peintures. Le palais du duc de Mantoue, dans lequel André Mantegna a « représenté le triomphe de Jules César, mérite encore d'être cité ; mais surtout le bâtiment des écuries, « orné de peintures par Jules Romain, élève de Raphaël, se distingue maintenant à Mantoue. A Ferrare, « nous avons dans le château la peinture de Dosso. A Padoue, on vante la loge de messire Louis (Caroto ?) « ainsi que la forteresse de Legnago. Maintenant à Venise, il y a d'admirables ouvrages du chevalier Titien, « vaillant homme en fait de peinture et de portraits. Il y a de ses tableaux, ainsi que de ceux d'autres grands « maîtres, dans la bibliothèque de Saint-Marc, dans la douane des Allemands et dans les églises, ce qui « rend toute cette ville une belle *galerie de peintures*. Ensuite on voit beaucoup de beaux ouvrages à Pise, « à Lucques, à Plaisance, à Parme, où se trouve le Parmigiano ; à Milan, à Naples, puis à Gênes où est le « palais du prince Doria, peint par maître Perino avec beaucoup d'habileté. Je citerai principalement *les « vaisseaux d'Énée battus par la tempête*, peinture à l'huile où l'on voit la fureur de Neptune et la férocité « de ses chevaux marins. Dans une autre salle peinte à fresque, on voit *la guerre que Jupiter soutint « contre les géants* et comment il les foudroya. Enfin presque toute la ville est peinte au dedans et au dehors. « Dans beaucoup d'autres places fortes et dans d'autres endroits d'Italie, tels qu'Orvieto, Assisi, Ascoli, « Como, il y a des tableaux de mérite et de prix, car je ne parle que de ceux-là.

« Messire Lactance, je vous dirai de plus, pour aider maître François, que le peintre vraiment habile « dans son art sera instruit non-seulement dans les arts libéraux et autres sciences, telles que la sculpture « et architecture qui appartiennent à sa profession, mais encore dans tous les autres métiers manuels qu'il

« y a au monde. S'il veut, il travaillera avec plus d'art que les maîtres mêmes de ces métiers : c'est au point
« que parfois, quand j'y réfléchis, je crois ne trouver parmi les hommes qu'un seul art ou science, qui est le
« dessin ou la peinture, dont tous les autres procèdent ou font partie. En effet, examinant tout ce qui se fait
« dans la vie, vous verrez que chacun s'occupe, sans le savoir, à peindre ce monde, soit en inventant et
« créant de nouvelles formes et figures pour les habillements et différents costumes, ou pour les édifices et
« habitations, soit en cultivant les champs et labourant la terre par sillons et par dessins, soit en naviguant
« sur les mers, soit en s'exposant aux dangers des combats ; enfin, même dans les funérailles, ainsi que
« dans toutes nos opérations, dans tous nos mouvements et dans toutes nos actions. Je laisse de côté
« les métiers et les arts dont la peinture est la source principale : les uns sont des fleuves qui en
« découlent, tels que la sculpture et l'architecture ; d'autres, tels que les découpures aux ciseaux et autres
« choses semblables et inutiles occupations, sont des marais sans issue, reste de l'inondation que la
« peinture causa lorsque, dans les anciens temps, elle déborda de tous côtés, soumettant tout à son empire.
« Les ouvrages des Romains nous prouvent que tout chez eux se faisait selon les lois de la peinture, aussi
« bien les ornements de leurs édifices et de leurs monuments que les ouvrages d'or, d'argent et d'autres
« métaux, de même que ce qui tient à la beauté de leurs médailles, à leurs costumes et à leurs
« armures, à leurs triomphes et à leurs autres cérémonies. Leurs œuvres laissent voir clairement que
« dans le temps qu'ils dominaient sur la terre, la peinture était reine universelle et maîtresse absolue de
« tous leurs arts et de toutes leurs sciences; elle embrassait jusqu'à l'écriture et jusqu'à l'étude de l'his-
« toire. De sorte qu'en considérant bien les œuvres humaines, on trouvera certainement qu'elles sont
« toutes ou le dessin même ou une partie du dessin, et que le peintre, ayant le pouvoir d'inventer ce
« qui n'a point encore existé, saura exercer tous les métiers avec plus d'élégance que les maîtres mêmes,
« quand ceux-ci ne sont ni peintres ni dessinateurs.

« Quoi de plus utile dans les affaires et dans les entreprises de guerre que la peinture? Quelle chose peut
« rendre de plus grands services dans les siéges et dans les surprises? Ignorez-vous que lorsque le pape
« Clément et les Espagnols vinrent mettre le siége devant Florence, les assiégés ne furent longtemps
« défendus — pour ne pas dire la ville délivrée — que par le moyen du peintre Michel-Ange? Les
« chefs et les soldats du dehors furent longtemps arrêtés ; ils tombaient victimes des machines que
« j'avais fait élever sur les tours. Pendant une nuit je faisais couvrir les dehors des murs de sacs
« de laine, pendant une autre je faisais retirer la terre; j'y substituais de la poudre avec laquelle je
« brûlais le sang des Castillans; je faisais sauter dans les airs leurs membres déchirés. C'est ainsi
« que je trouve la peinture non-seulement utile, mais nécessaire pendant la guerre. Elle sert pour
« les machines et pour les instruments de guerre, tels que les catapultes, les béliers, les balistes, les
« tortues, les tours armées de fer et de ponts. Il est vrai que dans ce méchant siècle de fer, on ne
« se sert plus de ces sortes de machines, et ce sont les bombardes qui les remplacent; mais le dessin
« n'est pas moins nécessaire pour donner une forme convenable aux bombardes, aux canons épais,
« aux arquebuses, et surtout pour les plans et les proportions des forteresses, des châteaux forts, des
« bastions, des remparts, des fossés, des mines et contre-mines, des retranchements, des casemates, des
« redoutes, des terrasses, des demi-lunes, des embrasures et des créneaux. En outre, le dessin est
« nécessaire pour jeter des ponts, pour la confection des échelles, pour le placement des camps, pour
« l'ordre de bataille, pour la formation des escadrons; pour la variété et pour la forme des armes;
« pour la distinction des bannières et des étendards ; pour les devises des écussons et des cimiers; il
« est utile pour les nouvelles armoiries, pour les blasons et pour les timbres qu'on donne sur le champ
« de bataille à ceux qui se sont distingués par des actions de valeur; il est utile aussi pour les
« caparaçons en donnant aux peintres secondaires l'idée de la manière dont ces choses doivent être
« exécutées. Elles peuvent l'être, pour les grands princes, par de bons artistes, de même que la peinture
« des écussons et des tentes. »

« Je sais qu'en Espagne on n'est pas aussi généreux pour la peinture qu'en Italie ; habitué à recevoir de



TOMBEAU DE LAURENT DE MÉDICIS.

« faibles sommes, vous devez être étonné des grandes récompenses qu'on accorde ici aux peintres. Je suis « bien informé de cette particularité, ayant eu un serviteur portugais; aussi les peintres vivent et se ren- « contrent ici, et non en Espagne. Vous verrez partout les Espagnols faisant parade de nobles sentiments, « s'extasier devant des tableaux, les porter aux nues par leurs éloges; puis, si vous les pressez, ils n'ont « pas le courage de commander le plus petit ouvrage ni de le payer, et ce que je tiens pour plus méprisable « encore, c'est qu'ils s'étonnent quand on leur dit qu'il y a en Italie des personnes qui mettent un si haut « prix à des peintures.

« Vous voyez ce qu'a fait le cardinal della Valle, ou le cardinal de Cesi ; même le pape Paul, qui n'est ni « grand connaisseur ni grand amateur de peinture, et qui cependant en agit fort bien avec moi, du moins « beaucoup mieux que je ne demande; voilà Orbino, mon domestique, auquel, rien que pour broyer mes « couleurs, il donne dix cruzades par mois, outre sa nourriture au palais. Je ne parle pas de ses autres faveurs « et de ses politesses dont quelquefois je suis confus. Que dirai-je maintenant du joyeux Sébastien de Venise, « auquel le pape a donné le sceau du plomb avec tous les honneurs et profits qui appartiennent à cette « charge, quoique le paresseux artiste n'ait peint à Rome que deux seuls ouvrages qui n'auront pas surpris « beaucoup messire François? Vous voyez donc que, dans notre pays, même ceux qui ne font pas beaucoup « de cas de la peinture, la récompensent bien mieux que ne le font en Espagne et en Portugal ceux qui « lui font le plus d'honneur. Ainsi je vous conseille, comme je conseillerais à un fils, de ne pas partir d'ici; « car je crains, si vous le faites, que vous n'ayez à vous en repentir. »

— Maintenant, seigneur Michel-Ange, dit l'Espagnol Çapata, veuillez éclaircir un doute qui m'embarrasse sur l'art de la peinture. Pourquoi a-t-on l'habitude de peindre, comme on en voit en beaucoup d'endroits de cette ville, des monstres et des animaux fantastiques, les uns avec des visages de femme et des queues de poisson, d'autres avec des pieds de tigre et avec des ailes, d'autres avec des visages d'homme, des corps de chevaux ou des pieds d'aigle, enfin tout ce qui vient à la fantaisie du peintre et qui n'a jamais existé?

— « C'est avec plaisir, dit Michel-Ange, que je vous expliquerai pourquoi l'on peint ce qui ne s'est ja- « mais vu au monde et combien est raisonnable une telle licence, parce que des gens de peu d'intelligence « ont coutume de dire que c'est pour blâmer les peintres qu'Horace a écrit ces vers :

. . . . Pictoribus atque poetis,
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas:
Scimus, et hanc veniam petimus damusque vicissim.

« Loin d'être injurieux pour les peintres, ces vers sont au contraire en leur faveur, puisqu'ils disent que « les poëtes et les peintres ont la liberté d'oser ce qui leur plait et ce qui est convenable : liberté dont ils « ont toujours joui. S'il arrive, ce qui est rare, que quelque grand peintre fasse un ouvrage en appa- « rence faux et mensonger, cette fiction sera conforme à la vérité, car il ne fera pas choses qui ne puissent « pas être : ainsi il ne fera pas la main d'un homme avec dix doigts, un cheval avec des oreilles de taureau « et une croupe de chameau; il ne dessinera pas le pied d'un éléphant avec des articulations comme celui « d'un cheval; il ne fera pas le bras ou le visage d'un enfant comme celui d'un vieillard; il ne mettra pas « une oreille, un œil, un doigt hors de leur place; il ne lui est pas même permis de tirer au hasard un « muscle au travers d'un bras : voilà ce qui serait de la fausseté. Mais si, pour mieux décorer un endroit, « il change, dans les ornements, qui sans cela n'auraient aucune grâce, quelque membre en un autre de « différent genre, comme, par exemple, s'il fait un griffon ou un cerf qui se termine en dauphin, ou de toute « autre façon qui lui convient; s'il met des ailes à la place des bras; les membres que le peintre aura « substitués, qu'ils soient les membres d'un lion, d'un cheval, ou d'un oiseau, seront cependant parfaits « dans leur genre; et alors, quoique tout cela soit hors de nature et paraisse monstrueux, ce n'est ni « moins bien pensé, ni moins bien inventé. Maintenant vous comprendrez mieux la raison pour laquelle on « peint quelquefois de ces monstres. C'est pour délecter et délasser les sens : c'est pour le plaisir des yeux

« mortels qui souvent désirent voir ce qu'ils n'ont jamais vu, et ce qui leur semble ne pouvoir être. Il faut « de plus prendre en considération l'insatiable fantaisie humaine qui, fatiguée de voir un édifice avec ses « colonnes, ses fenêtres et ses portes, se complaît à la vue de tel autre bâtiment dont les ornements simulés « lui présentent des colonnes formées d'enfants sortant du calice des fleurs, des architraves et des frontons « faits de branches entrelacées, des chambranles composés de cornes légères et d'objets divers tout aussi « impossibles, mais qui ont un grand mérite s'ils sont exécutés par une main habile. »

Revenons maintenant au *Jugement dernier :* cette vaste fresque se divise en onze groupes, ou si l'on veut en onze scènes principales, assez peu reliées entre elles pour qu'il n'y ait point d'unité dans le spectacle. Je parle de l'unité optique, car, pour ce qui est de l'unité morale, elle est au contraire énergiquement voulue, et elle l'est à ce point que, loin de présenter, comme on pouvait s'y attendre, le contraste bien naturel du désespoir des réprouvés avec le bonheur des élus, toutes les parties de ce vaste ensemble portent l'empreinte uniforme d'un sentiment d'inexprimable terreur. La première impression qu'on éprouve devant la fresque est celle d'un étonnement rempli de malaise et même d'angoisse. On croit assister à la catastrophe d'un déluge dans lequel on verrait pleuvoir à torrents des figures humaines. L'esprit demeure quelque temps consterné en présence de cette avalanche de corps athlétiques suspendus dans les airs ou précipités, et ce n'est pas sans peine que les yeux se reconnaissent dans ce labyrinthe obscur de nudités, qui ressemble maintenant à un immense dessin à l'estompe sur fond bleu, rehaussé de blanc. Dans la partie tout à fait supérieure, je veux dire dans les espaces cintrés, à droite et à gauche du pendentif, des groupes d'anges sans ailes portent, les uns la colonne à laquelle fut attaché le Christ flagellé, le roseau surmonté de l'éponge et l'échelle du Calvaire ; les autres, les instruments de la passion, les verges, la couronne d'épines et la croix. Mais cette croix, cette colonne, ces instruments, ils les portent en s'élançant du fond des cieux avec des mouvements de colère, comme s'ils étaient poussés par un ouragan, et ils semblent vouloir en écraser l'humanité coupable d'avoir rendu inutile le supplice du Fils de l'homme. Au-dessous, se dessinent trois groupes placés à une égale hauteur. Celui du milieu représente Jésus-Christ, la main levée en signe de menace et fulminant la malédiction des réprouvés. Son mouvement est si formidable qu'il jette l'épouvante parmi les saints et les patriarches qui l'environnent. Adam se retourne vers lui et paraît étonné d'avoir donné le jour à une race maudite ; mais Abel, retenant son père par le bras, le dissuade d'exprimer son étonnement. Les femmes les plus innocentes sont saisies d'angoisse, et la Vierge elle-même se serre contre son fils, comme si elle était effrayée d'avoir enfanté un Dieu si terrible. Dans ce moment suprême, chacun ne songe qu'à soi. Le timide saint Pierre, qui renia son maître, s'empresse de montrer les clefs du Paradis qui lui furent jadis confiées ; les martyrs, comme s'ils tremblaient de n'avoir pas mérité le pardon céleste, se hâtent d'exposer aux yeux du souverain Juge les instruments de leurs supplices : saint Laurent se couvre du gril sur lequel il brûla ; saint Barthélemy présente sa peau d'une main, et de l'autre le couteau avec lequel il fut écorché vif; saint Blaise tient les râteaux qui mirent son corps en sang et en lambeaux ; saint Sébastien fait voir les flèches dont sa poitrine fut percée ; sainte Catherine se penche sur sa roue, qu'elle soulève dans ses bras comme un glorieux témoignage de son martyre ; d'autres saints présentent les croix sur lesquelles ils furent liés : ces dernières figures se rattachent au quatrième groupe, celui des bienheureux. On y remarque des amis qui s'embrassent, des élus qui se reconnaissent et se félicitent avec transport d'avoir échappé à l'éternelle damnation. A la droite du Sauveur, au-dessous des anges qui portent sa croix, sont réunies toutes les femmes qui assistèrent à la résurrection et aux fins dernières du genre humain. Une d'elles, rassurant sa fille effrayée, regarde le Juge suprême avec une noble sérénité. A côté de cette mère qui, par son mouvement, rappelle l'antique Niobé, on aperçoit un groupe de femmes qui parlent de leur bonheur.

Immédiatement au-dessous, se déroulent horizontalement trois autres groupes qui sont peut-être les plus étonnants de cette fresque étonnante. Celui du milieu représente les sept anges de l'Apocalypse qui sonnent de la trompette pour réveiller les morts ; ces anges dont le mouvement impétueux se ressent de la colère divine, sont accompagnés des assesseurs de Jésus-Christ, montrant aux damnés le livre de la loi qui les frappe, et aux trépassés, qui rouvrent les yeux, le livre de la loi qui va les juger. Le groupe placé à la droite du

spectateur, au-dessous de sainte Catherine, est celui où Michel-Ange a déployé avec le plus d'énergie et d'audace sa vigueur dans l'expression du terrible, sa science prodigieuse de dessinateur, ses contours imprévus, mais d'une correction rassurante, ses raccourcis sans exemple, son effrayante facilité à vaincre le difficile, à triompher de l'impossible. On voit ici les réprouvés livrés à la fureur des anges rebelles. Le peintre a donné à chacune de ses figures de damnés le caractère d'un des sept péchés capitaux. L'avarice tient encore la clef de son trésor ; la luxure, indiquée par le plus honteux de tous les vices, est punie de la façon la plus cruelle ; l'envie a voulu s'élever au séjour des bienheureux, mais deux démons la saisissent par les jambes, se suspendent à ses pieds et vont l'entraîner dans l'abîme. Le serpent que l'envieux avait nourri, l'enlace maintenant et le mord ; il se tient la tête d'une main : c'est la plus horrible image du désespoir que jamais ait rencontrée le pinceau d'un artiste, que jamais ait inventée l'imagination du poëte le plus sombre. De l'autre côté, sous le groupe des femmes, on voit monter dans les airs les figures qui vont d'elles-mêmes se présenter au tribunal de Dieu. Leur ascension est légère ou pesante suivant le fardeau de péchés qu'elles portent dans leur conscience. Pour montrer que le christianisme a conquis les régions les plus lointaines, un des élus enlève vers le ciel, au moyen d'un chapelet en guise de corde, deux nègres dont l'un est vêtu en moine. Un rayon de miséricorde brille dans ce groupe sublime, où l'on distingue la figure nue d'un bienheureux qui tend la main à un pécheur frémissant, gémissant, et encore incertain de sa destinée.

Des onze scènes de ce drame épouvantable, trois seulement se passent sur la terre. Les morts secouant leurs linceuls reprennent les formes humaines et se revêtent de chair : les uns, squelettes encore, ont déjà recouvré le mouvement ; d'autres ont l'air de se réveiller avec peine du lourd sommeil de la tombe. Sur la pierre d'un sépulcre que soulève avec effort un ressuscité, le long de la nervure architecturale qui borne la composition, vous remarquez un moine posant sa main droite sur la tête d'un mort qui s'éveille, et de l'autre, lui montrant le dernier juge : ce moine, c'est Michel-Ange. La caverne qui se trouve vers le milieu de la partie inférieure de la fresque, représente, dit-on, le Purgatoire, où il ne reste que quelques démons, à qui les anges arrachent leurs dernières victimes, deux chrétiens épurés et dignes du ciel. Immédiatement après, sur la droite, on voit avec surprise la barque de Caron, étrange souvenir du paganisme mêlé à la symbolique chrétienne, et, chose singulière ! Michel-Ange, qui jamais ne fit une figure ailée, a mis des ailes à cette barque sinistre qui semble voler sur une mer de vapeurs. L'affreux nocher, arrivé aux bouches de l'Enfer, y chasse à grands coups d'aviron les damnés tremblants, rapetissés par l'excès de la peur, et que saisissent des diables au sourire satanique, armés de griffes tranchantes et de fourches recourbées. C'est ici le onzième et dernier groupe. Le regard s'arrête forcément à la figure d'un personnage aux oreilles d'âne, au visage ignoble, qui, puni sans doute pour un vice infâme et puni par où il a péché, est mordu par un serpent qui l'étreint et fait deux fois le tour de son corps[1].

Le *Jugement dernier* fut découvert le jour de Noël 1541. Le peintre y avait employé huit années consécutives. Il avait alors soixante-sept ans. Critiquer le *Jugement dernier* de Michel-Ange ! Cela n'est pas difficile assurément ; mais pour en avoir le courage, il faut ne plus être en présence de cet ouvrage sublime devant lequel toute âme d'artiste doit être consternée d'admiration. D'autres ont dit ou diront que la composition aurait pu être mieux comprise ; qu'elle est morcelée en groupes sans liaison et qu'elle manque d'unité parce qu'elle manque de clarté ; que c'est un étrange paradoxe d'optique, de perspective, de représenter plus petites les figures qui sont près de l'œil et plus grandes les figures qui en sont éloignées ; que la pantomime du Christ n'a pour toute majesté que d'être terrible ; qu'une telle ostentation de la science anatomique paraît déplacée là où il s'agit de peser les âmes ; que la force musculaire était inutile

[1] Ce personnage est le maître des cérémonies de Paul III, Messer Biaggio, qui, accompagnant le pape un jour devant la fresque inachevée, s'était permis de dire qu'un tel amas de nudités était plutôt fait pour orner une étuve ou une hôtellerie (*da stufe e d'osterie*), que la chapelle d'un pape. Pour se venger, Michel-Ange plaça Messer Biaggio en enfer. Et comme le maître des cérémonies se plaignait à Paul III de cette injure, le pape répondit avec une spirituelle gaieté : « Si tu avais été placé dans le purgatoire, j'aurais essayé de t'en tirer, mais je n'ai aucun pouvoir en enfer ; là il n'y a pas de rémission : *nulla est redemptio.* »



E. BOCOURT — L. CHAPON.

TOMBEAU DE JULIEN DE MÉDICIS.

au souverain juge qui, par un seul clignement des yeux, un seul froncement des sourcils, comme le Jupiter d'Homère, pouvait séparer deux mondes; que le peintre s'est gratuitement privé des ressources que lui offrait l'opposition d'un ciel radieux à un enfer sinistre, et du prestige qu'auraient ajouté ici la profondeur de l'espace et l'éloquence de la couleur.... Tout cela ne refroidit point notre enthousiasme et ne doit point refroidir celui des autres. Heureux l'artiste qui est assez grand pour faire taire la critique, pour imposer silence à la raison même !

On a publié plusieurs fois une lettre de l'Arétin à Michel-Ange, datée de Venise, le 15 septembre 1537, dans laquelle l'illustre poëte décrit le Jugement dernier tel qu'il le voit avec les yeux de son imagination, tel qu'il le peindrait s'il était peintre. Cette description, qui n'est autre chose qu'une composition conseillée, ne manque pas de grandeur ni de chaleur; mais il y a loin d'une peinture peinte à une peinture écrite, et les plus belles phrases, transportées sur la fresque, s'y traduiraient le plus souvent en figures incohérentes ou mal distribuées. Il est clair, d'ailleurs, qu'un génie tout d'une pièce, comme Michel-Ange, ne pouvait pas ne pas inventer une ordonnance de nature à faire briller les facultés supérieures dont il avait la conscience et le don. Il était naturel qu'il s'arrêtât de préférence à une composition qui devait montrer la fierté de ses idées graphiques et son incomparable, son inépuisable science de dessinateur. Il répondit donc à l'Arétin une lettre révérencieuse et légèrement ironique, dans laquelle il s'excusait de n'avoir pu mettre à profit tant de belles pensées qui lui étaient malheureusement suggérées trop tard, et il finissait en disant : « Si la scène du jugement dernier se fût passée en votre présence, vous ne l'auriez pas mieux décrite (1). » L'irritable poëte fut d'autant plus sensible à cette ironie couverte, que Michel-Ange, auquel il avait demandé quelques dessins, feignit de ne pas comprendre. L'Arétin se vengea en écrivant au peintre du Jugement dernier une lettre impertinente où il le blâmait d'avoir exprimé dans sa fresque, avec licence, des idées qui témoignaient peu de respect pour la religion. Il poussa l'audace jusqu'à lui reprocher sa conduite à l'égard du duc d'Urbin, et lui fit entendre que plusieurs le taxaient d'improbité pour avoir manqué à ses engagements. Cette fois, Michel-Ange ne répondit point.

Selon sa promesse, le pape avait sollicité et obtenu du duc d'Urbin l'annulation des anciens contrats passés avec Michel-Ange, touchant le tombeau de Jules II, et la substitution à ces contrats d'un traité nouveau. Le 20 août 1542, entre Buonarroti et Tiranus, agent du duc (*oratore*), il fut convenu que les statues de la Vie active et de la Vie contemplative (autrement appelées Lia et Rachel), ébauchées par Michel-Ange, seraient terminées par Raphaël de Montelupo, ainsi que la Madone, le Prophète et la Sibylle dont le maître n'avait encore fait que les dessins. Pour assurer le paiement de ces travaux au sculpteur et à ses praticiens, Buonarroti dut déposer à la banque romaine quatorze cents écus. Ainsi fut close cette longue et douloureuse affaire. Du reste, au moment où l'on posait ainsi les bases du contrat définitif, dont la ratification se fit longtemps attendre, si tant est qu'elle ait jamais eu lieu (ce qu'on ignore), la construction du tombeau était commencée dans l'église San Pietro in Vincoli, que Jules II avait choisie pour le lieu de sa sépulture. Ce qui, dans le principe, devait être un vaste monument quadrangulaire et isolé, décoré de quarante-deux statues, n'était plus qu'un placage, orné de six figures sans compter celle du pape. La principale statue était celle de Moïse, tout entière de la main de Michel-Ange, qui acheva également les deux allégories de la Vie active et de la Vie contemplative, malgré les conventions qui l'en dispensaient. Montelupo ne sculpta que le Prophète, la Sibylle et la Madone.

Sans être la plus belle des figures du maître, le Moïse en est la plus fameuse, par les critiques et les louanges qu'elle a provoquées. Pour se tenir dans le vrai, il faut se rappeler que cette statue du plus terrible des législateurs devait figurer sur le tombeau d'un pape violent et qu'elle fut sculptée par un artiste fier. Le caractère du héros représenté se trouvait être à la fois celui du pontife et celui du statuaire. De là cet air de commandement et de menace qui fait tant d'impression quand on est en présence du Moïse. Assis, mais

[1] « ... Non posso mettere in opera la vostra immaginazione : la quale è sì fatta, che se il dì del giudizio fosse stato, e voi l'aveste veduto in presenzia, le parole vostre non lo figurebbero meglio. » *Lettre Pittoriche*, t. II, n° 4.

prêt à se relever, appuyé d'une main sur les tables de la loi, il se retourne vers le peuple comme s'il allait promulguer les paroles d'un Dieu implacable. Son attitude est imposante, son visage est farouche, et son front est armé des deux cornes naissantes qui sont les symbolés du génie. Pour caractériser fortement la race dont Moïse fut le plus grand homme, l'artiste a donné à son héros un masque allongé, des yeux enchâssés profondément, un nez d'aigle, une physionomie de bouc, une bouche sensuelle et une barbe démesurée. Il résulte de ce type, recherché avec affectation, accusé avec énergie, et du costume barbare qu'on voit sous le manteau, que la figure de Moïse est celle d'un chef qui a conduit des peuples nomades; il en résulte aussi que les signes d'animalité qui distinguent cette tête étroite, posée sur un corps athlétique, expriment plutôt la violence d'un tempérament que la grandeur d'un homme de génie, et Moïse a des instincts plutôt que des pensées. Il importe aussi de se souvenir que l'invention de la figure avait été calculée pour une place qu'elle n'occupe pas aujourd'hui, et pour un ensemble dont elle est maintenant détachée, ayant été avancée en dehors de la niche où elle devait être.

Quoi qu'il en soit, les plus admirables sculptures faites pour le tombeau de Jules II sont celles qui ne s'y trouvent point, celles qui sont au Louvre. Je parle des deux *Prisonniers* que Michel-Ange chercha lui-même dans le marbre, au bout du ciseau, quand il était jeune encore, à l'âge de trente ans. Son génie était en fleur; rien de violent, rien de chargé n'avait paru jusqu'alors dans ses ouvrages. Il était capable d'ajouter à la pureté des formes antiques un sentiment que l'antique n'avait point exprimé, la tristesse ; mais ce n'était pas la tristesse amère et sombre, si fortement accusée dans le *Pensieroso :* c'était la tristesse d'une jeune âme, la mélancolie. Oui, en voyant l'un de ces *prisonniers*, celui qui est à peu près fini, on peut dire que par cette création, Michel-Ange a élargi le domaine de son art, qu'il a reculé les limites du beau. Sans agiter sa figure, sans y affecter des contrastes de mouvements, sans insister sur le rendu des muscles, sans contraction, sans effort, le sculpteur est arrivé au plus haut degré de l'expression, et il s'est arrêté juste au point où les émotions de l'âme n'altèrent point la beauté du visage, ni la grâce des formes vivantes, ni la dignité du style. La figure qui devait être appuyée contre le monument, paraît endormie, mais au moment de se réveiller. Sur sa tête, renversée en arrière et à demi sommeillante, se relève et s'arrondit le bras gauche. De là, le calme de l'attitude, la douceur dans le modelé des formes et l'exécution des chairs; de là tant de noblesse dans la douleur. Il semble que le ciseau n'ait fait qu'effleurer le marbre, et cependant il y a profondément gravé le sentiment d'une tristesse délicate et fière, et la vérité de la sculpture a dit, là aussi, son dernier mot. L'autre figure de captif a plus de mouvement, plus de tourment; elle se débat contre les liens qui l'enchaînent, ses muscles se gonflent et se révoltent; tous ses membres frémissent et se tordent, et dans sa tête ébauchée perce déjà l'expression d'une colère incontenue et violente.

La France doit s'estimer heureuse de posséder ces deux morceaux dont l'un est certainement le chef-d'œuvre de Michel-Ange, en sculpture, et qui ne lui ont, au surplus, rien coûté. Michel-Ange, renonçant à les faire figurer sur le tombeau de Jules II, les donna au sieur Roberto Strozzi en souvenir de l'hospitalité et des soins qu'il avait reçus, pendant une maladie, dans la maison de ce personnage. Strozzi en fit hommage au roi François Ier qui, à son tour, en gratifia le connétable de Montmorency. Du château d'Ecouen où ce seigneur les avait placées, les deux statues furent portées en Poitou dans le château du cardinal de Richelieu, qui s'en était emparé par voie de confiscation, lorsqu'il avait fait trancher la tête au maréchal de Montmorency, en 1632[1]. Le dernier maréchal de Richelieu les avait ramenées à Paris pour en orner son hôtel, au faubourg du Roule; mais, en changeant de demeure, sa veuve les laissa dans une écurie, où Alexandre Lenoir les découvrit en 1793 et les acheta pour le compte de la nation[2].

Un sort moins heureux était réservé à un autre ouvrage du même maître qui fut porté en France vers 1530, par Antonio Mini, son serviteur. Je parle de la *Léda* qui avait été peinte sur toile, à Florence, pendant

[1] «... Che furono da lui donati detti prigioni al Signor Ruberto Strozzi, per trovarsi Michelagnolo malato in casa sua, che furono mandati poi a donare al re Francesco; i quali sono oggi a Cevan in Francia. » *Vasari.* (Cevan veut dire ici Écouen.)

[2] Catalogue des sculptures modernes au Louvre, par H. Barbet de Jouy, n°s 25 et 29.

le temps même du siége et qui était destinée au duc Alphonse, de Ferrare. L'amante de Jupiter était représentée recevant les embrassements du cygne et auprès d'elle on voyait sortir de l'œuf divin Castor et Pollux. Le duc, qui n'avait pas oublié la promesse du grand artiste, envoya un de ses gentilshommes pour réclamer le tableau ; mais en le voyant, le messager du duc parut interdit : « *Ce n'est que cela !* dit-il. — Quelle est votre profession, reprit Michel-Ange. *Je suis... marchand*, répondit l'autre ironiquement, comme pour faire entendre qu'il était singulier qu'à première vue on n'eût pas reconnu en lui un gentilhomme. — Eh bien, lui dit le peintre, vous ne ferez pas ici de bonnes affaires pour votre patron, et il le congédia brusquement [1].» La *Léda* fut gracieusement donnée par le généreux sculpteur à son serviteur Mini, qui avait deux sœurs à marier et qui s'était recommandé à lui. Mini porta le tableau à Paris avec une caisse de dessins et de modèles que le maître avait ajoutés à son cadeau, et il vendit la *Léda* au roi François Ier. « Ce « tableau, dit Mariette, demeura à Fontainebleau jusqu'au règne de Louis XIII, que M. Desnoyers, alors « ministre d'Estat, le détruisit par principe de conscience. On dit qu'après l'avoir fort gasté, il donna ordre « de le brusler ; mais l'ordre ne fut pas exécuté, et j'ay vu reparoître ce tableau, il y a sept ou huit ans ; « il est vray qu'il estoit si fort endommagé qu'en une infinité d'endroits il ne restoit que la toile, mais à « travers de ces ruines, on ne laissoit pas que de reconnoître le travail d'un grand homme, et j'avoue que « je n'ay rien vu de Michel-Ange d'aussi bien peint. Il sembloit que la vëue des ouvrages du Titien qu'il « avoit vus à Ferrare, où son tableau devoit aller, l'excitoit à prendre un meilleur ton de couleur que celuy « qui lui étoit propre. Quoi qu'il en soit, j'ay vu restaurer le tableau par un mediocre peintre, et il est passé « en Angleterre où il aura fait fortune [2]. »

On conçoit que des sculptures comme celle des deux *Prisonniers* et une peinture comme la *Léda* dont une ancienne copie en grisaille se voit à l'Académie royale de Londres, aient inspiré à François Ier le vif désir de posséder d'autres ouvrages de la main d'un tel maître. Aussi lorsqu'il envoya le Primatice en Italie pour qu'il en rapportât ces beaux moulages qu'il fit ensuite jeter en bronze, il écrivit à Michel-Ange la lettre que voici :

« Sieur Michel Angelo, pour ce que j'ai grand désir d'avoir quelques besongnes de votre ouvrage, j'ai « donné charge à l'abbé de Saint-Martin de Troyes (François Primatice) présent porteur que j'envoie « par delà, d'en recouvrer, vous priant, si vous avez quelques choses excellentes faites à son arrivée, les « lui vouloir bailler, en les vous bien payant, ainsi que je lui en ai donné charge, et davantage vouloir être « content pour l'amour de moi qu'il molle (moule) le Christ de la Minerve et la Notre-Dame de la Febvre, « afin que je puisse aorner une de mes chapelles comme de choses qu'on m'assure être des plus exquises « et excellentes en votre art.

« Priant Dieu, sieur Michel-Ange, qu'il vous ait en sa garde. — Escrit à Saint-Germain-en-Laye, le « 6iij jour de février mil cinq cent quarante et six. *Signé* François, et plus bas Laubepine. »

Mais il n'était pas facile d'obtenir des ouvrages de Michel-Ange. Le duc de Mantoue l'avait tenté vainement, le duc Cosme Ier, qui voulait, dans ce but, le faire revenir à Florence, n'y avait pas réussi non plus. D'ailleurs, l'artiste, depuis l'achèvement du tombeau de Jules II, appartenait au pape. Paul III, qui l'avait nommé peintre, sculpteur et architecte du Vatican, lui conféra le 1er janvier 1547 le titre d'architecte de Saint-Pierre, devenu vacant par la mort d'Antonio da San Gallo. Le bref qui l'instituait lui donnait le droit de faire aux plans de l'édifice telles modifications qu'il jugerait convenables, et ce même bref constatait à l'honneur de l'artiste qu'il avait refusé toute rémunération, voulant travailler uniquement pour l'amour de Dieu et la gloire du prince des Apôtres. Par un si noble désintéressement, Michel-Ange s'était mis à l'aise à l'égard de ses ennemis, ceux de la secte San Gallesque, *la setta San Gallesca*, comme l'appelle Vasari.

[1] « E domandato MichelAgnolo che arte fosse la sua... Ghignando rispose : *Io son mercante*, forse stomacato d'un tal quesito, e di non essere stato conosciuto per gentiluomo. MichelAgnolo che intese il parlare del gentiluomo : *Voi farete*, disse, *mala mercanzia pel signor vostro. Levatevi dinanzi.* » Condivi.

[2] *Observations de Pierre* Mariette sur la vie de Michel-Ange, écrite par le Condivi. Elles sont imprimées dans l'édition de 1746.



MOÏSE.

****

Michel-Ange n'avait pas reçu l'éducation d'un architecte; il le reconnaissait, et les San-Gallistes ne cessaient de le répéter; mais il était doué d'une faculté assez rare chez les hommes de sa trempe, un jugement droit. Les génies capables de s'élever au sublime ne sont pas toujours doublés de ce ferme bon sens qui est en architecture une qualité première. En examinant les plans de San Gallo, il vit tout de suite par où ils péchaient, le manque d'unité, le morcellement, l'abondance des complications. Après avoir réduit la croix latine de Bramante à une croix grecque, c'est-à-dire à une croix dont les quatre bras sont égaux, San Gallo perdait le bénéfice de sa conception en ajoutant à l'édifice un vestibule démesuré qui eût été, selon l'observation de Quatremère, un second temple en avant du premier. De plus, l'intérieur de la basilique aurait présenté un grand nombre de petites parties en retraite, et de chapelles inutiles qui en eussent diminué la simplicité aux dépens de la grandeur. Dans l'architecture, comme dans tous les arts, il n'y a point de grand effet possible sans unité, je veux dire sans un motif principal, dominant, fortement accusé, auquel servent d'accompagnement des parties à la fois semblables et différentes ; en d'autres termes la variété dans l'unité et l'analogie dans le contraste, telle est la loi inéluctable de l'art, la condition absolue du beau. Cette condition est difficile à remplir lorsqu'on s'est donné pour programme d'élever une coupole sur une nef, parce qu'il faut ou sacrifier l'importance de la coupole à la grandeur de la nef, ou sacrifier l'importance de la nef, ou mettre en parallèle deux grandeurs. En posant une coupole au centre d'une croix grecque, on s'assure que le spectateur ayant peu de chemin à faire, de la porte au centre, verra dès l'entrée le motif principal de l'édifice, sera frappé de ses dimensions, si elles sont grandes, de ses proportions, si elles sont heureuses, et ne sera frappé d'abord que de cela, tandis que si on lui donne à parcourir une longue nef, l'impression sera manquée parce qu'alors l'intérêt sera divisé. L'admiration hésitera entre la magnificence de la nef et la majesté du dôme; au lieu de porter un grand coup sur l'esprit on en aura porté deux qui s'affaibliront l'un l'autre. Buonarroti eut donc raison lorsqu'il conserva dans le plan de San Gallo la croix grecque, et il fit bien aussi de ramener l'intérieur à une ordonnance plus simple, moins accidentée par des renfoncements, moins chargée de détails. Quant à la coupole, il supprima dans le projet de San Gallo l'emploi des colonnes isolées pour y substituer des pilastres qui avaient l'avantage de ne pas corrompre la courbe du tambour; il n'y accusa que les grandes divisions, et il simplifia les parties décoratives.

Il faut bien le dire, la construction de Saint-Pierre avait été pour les architectes une mine inépuisable de trafics, une boutique de spéculations, dit Vasari, *una bottega da guadagnare*, et Michel-Ange, en venant mettre un terme aux folles dépenses qu'entraînaient des plans mal conçus, devait s'attirer la malveillance de ceux qu'il réformait. Le sentiment de l'art, en lui faisant chercher la grandeur dans la simplification des moyens, le conduisait naturellement à l'économie, et l'on peut pressentir l'énormité des sommes qu'il aurait fallu dépenser pour l'exécution des plans de San Gallo, quand on songe que le modèle en relief, construit en pierre par cet architecte, avait demandé quatre ans de travail et coûté plus de cinquante mille écus d'or, tandis que le modèle de Michel-Ange fut achevé en quinze jours et ne coûta que vingt-cinq écus. Ainsi le grand goût de Michel-Ange profitait au trésor du pape, et il était dans le vrai, il était même en deçà de la vérité, lorsqu'il disait à Paul III : « J'économiserai cinquante ans de travaux et trois cent mille écus d'or. » La première fois qu'il se rendit à Saint-Pierre en qualité d'architecte, il trouva les San-Gallistes réunis autour du modèle en relief laissé par leur maître, et il reçut d'eux toute sorte de félicitations et de compliments peu sincères, et comme il examinait le modèle, l'un d'eux lui dit: « C'est un pré dans lequel il y aura toujours à paître. » — « C'est un pré, en effet, et vous dites plus vrai que vous ne croyez, » répondit Michel-Ange, sur un ton qui expliquait sa pensée; puis il ajouta : « Si vous voulez continuer d'être attachés « aux travaux de Saint-Pierre, réunissez tous vos efforts, employez l'influence de tous vos amis, pour que je « ne sois pas l'architecte de ce monument [1]. » Inutile de dire combien d'ennemis lui valurent ces paroles prononcées publiquement et bientôt suivies d'effet.

[1] « Che eglino si aiutassino con gli amici, e facessino ogni opera che e' non entrassi in quel governo, perchè, se egli avesse

Mais non content de lui imposer la direction d'une aussi vaste entreprise, le pape voulut encore que Michel-Ange décorât de deux grandes fresques la chapelle Pauline, ainsi nommée parce que lui, Paul III, l'avait fait construire, sur les dessins de San Gallo. Malgré son âge, — il avait alors soixante-quinze ans — le peintre consentit, non sans peine, à satisfaire aux désirs du pape. Il peignit donc, à droite et à gauche de l'autel, la *Conversion de saint Paul* et le *Crucifiement de saint Pierre*. Ces peintures ont été gravées; mais elles sont peu connues. Elles ont été obscurcies par la fumée des cierges innombrables qu'on allume dans la chapelle, quand on y dit les prières des quarante heures, ce qui a lieu plusieurs fois par an, et depuis trois siècles! Vasari a fait observer, au sujet du Crucifiement de saint Pierre, qu'on n'y voit ni arbres, ni paysages, ni fabriques, comme si Michel-Ange n'eût pas voulu, dit-il, abaisser son grand génie à de pareilles choses, *come quello che forse non voleva abbassar quel suo grande ingegno in simili cose*. Si l'on sent quelque peu dans cette fresque la pesanteur de l'âge, la Conversion de saint Paul est en revanche un morceau plein de mouvement et d'énergie. Le ciel est tout rempli par un groupe d'anges; c'est celui d'où s'échappa la voix surnaturelle qui renversa Paul sur la route de Damas. Dans la partie inférieure, on voit une multitude épouvantée qui prend la fuite. Le cheval de saint Paul, vu par la croupe, en un raccourci violent, s'enfuit aussi laissant son maître par terre. Il faut reconnaître que Michel-Ange, fidèle à sa manière, a recherché ici comme ailleurs, et plus qu'ailleurs, les attitudes tourmentées et qu'il s'est donné à vaincre les difficultés de dessin les plus ardues. Les figures célestes, qu'il a représentées entièrement nues pour la plupart, n'ont été, dans son intention, qu'un prétexte pour montrer une fois encore sa science profonde, et la variété inépuisable des postures dans lesquelles pouvait, sous son crayon, se mouvoir le corps humain.

Avant que sa chapelle fût achevée, Paul III mourut le 10 novembre 1549, et ce fut Jules III qui lui succéda. Aussitôt se nouèrent les intrigues des San Gallistes. Ils mirent dans leurs intérêts le cardinal Salviati et le cardinal Marcello Cervino (qui fut pape cinq ans après). Jules III fut circonvenu. On lui fit entendre que Buonarroti, peu savant en architecture, gâtait Saint-Pierre; que la basilique serait obscure et qu'il serait bon de réunir les commissaires de la fabrique pour discuter devant eux les travaux ordonnés par l'architecte. Le pape présida lui-même la réunion, au mois de janvier 1551, et il commença par dire à Michel-Ange ce dont on l'accusait. « Je voudrais bien savoir qui parle ainsi », dit l'artiste. — C'est moi, dit le cardinal Marcel. — Vous ignorez, reprit l'architecte, que sur les fenêtres de la voûte dont vous parlez, on en doit percer trois autres. — Vous ne me l'avez jamais dit. — Je ne suis pas et ne veux pas être obligé de dire à Votre Éminence, ni à personne, quels sont mes projets. Votre office est d'avoir de l'argent et de le garantir contre les voleurs : le mien est de bâtir l'église », et se tournant vers le pape : « Saint-Père, vous voyez comme je suis récompensé de mes peines. Si elles ne profitent pas au salut de mon âme, je perds ici mon travail et mon temps. » — Elles ne seront perdues ni pour votre âme ni pour votre corps, reprit le pape en lui imposant les mains, et il leva la séance. A partir de ce jour, Jules III fut pour Michel-Ange aussi affectueux que l'avait été Jules II. Il lui confirma par un bref écrit en latin le titre d'architecte de Saint-Pierre que lui avait conféré Paul III.

Sur ces entrefaites, Vasari mit au jour la première édition de son fameux livre : *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architetti*, qui fut « achevé d'imprimer », comme l'on dit, au mois de mars 1550. L'écrivain s'était interdit d'écrire la biographie des artistes alors vivants, même des plus vieux; mais il fit une exception pour Michel-Ange. En lui remettant un exemplaire de son livre, Vasari était sûr de lui être agréable : il n'y avait rien ou presque rien d'écrit d'ailleurs sur Buonarroti qu'il ne tînt de la bouche même de ce grand homme, *aveva avuto della voce sua*[1]. Quelques jours après, Vasari reçut de Michel-Ange un sonnet que le poëte avait composé tout exprès pour témoigner sa reconnaissance à son biographe; voici le sonnet :

avuto tal cura, non voleva in tal fabrica nessuno di loro, le quale parole dette in publico l'ebbero per male e furono cagione che gli posono tanto odio, il quale crescendo ogni dì nel vedere mutare tutto quell' ordine dentro e fuori, che non lo lassarono mai vivere, ricercando ogni dì varie e nuove invenzioni per travagliarlo. *Vasari.* »

[1] Vasari, qui parle toujours de lui-même à la troisième personne, s'exprime ainsi au sujet de son livre : *Aveva il Vasari*

Se con lo stile o coi colori avete
Alla natura pareggiato l'arte,
Anzi a quella scemato il preggio in parte,
Che'l bel di lei più bello a noi rendete
Poi chè con dotta man posto vi sete
A più degno lavoro, a vergar carte,
Quel che vi manca a lei dì pregio in parte,
Nel dar vita ad altrui, tutto togliete,
Che se secolo alcuno omai contese
In far bell' opre, almen cedale, poi
Che convien ch'al prescritto fine arrive,
Or le memorie altrui, già spente, accese
Tornando, fate or che fien quelle, e voi,
Malgrado d'essa, eternalmente vive.

On peut le traduire ainsi : « Avec ton crayon et tes couleurs, l'art a égalé la nature et l'a même surpassée en nous rendant sa beauté plus belle encore. Mais quand ta savante main s'applique à un plus noble travail, à écrire, il ne manque plus rien à ton triomphe, puisque tu donnes la vie immortelle aux autres. Que si jamais aucun siècle rivalise par ses beaux ouvrages avec la nature, bientôt il est vaincu par elle, parce qu'il est fatal que ces ouvrages périssent; mais toi, rallumant les souvenirs éteints de quelques hommes, tu fais qu'en dépit de la nature, ils vivront, comme toi, éternellement. »

Il va sans dire qu'il ne faut pas prendre tout à fait au pied de la lettre les compliments qu'adresse Michel-Ange à Vasari sur ses talents de peintre. C'est à peine si l'auteur du sonnet mérite lui-même de tels éloges; mais tout est permis aux poëtes, et en particulier l'hyperbole, surtout lorsqu'ils ont à rendre des éloges à un écrivain qui travaille au monument de leur gloire.

C'est principalement comme architecte que Michel-Ange fut employé par le pape Jules III. Les nouveaux plans et la construction de Saint-Pierre n'étaient pas du reste le seul ouvrage de Buonarroti, en fait d'architecture. Il s'était signalé sous les précédents pontificats, d'abord par les dessins qu'il avait donnés de la sacristie de Saint-Laurent et de la chapelle sépulcrale des Médicis, à Florence, monument qu'il avait couronné d'une coupole avec une lanterne, à l'imitation de Brunelleschi, ensuite par l'élévation des palais du Capitole, à Rome. Il s'agissait là de se mouvoir sur un terrain inégal, qui se présentait de la façon la plus ingrate. Michel-Ange tira parti des différences de niveau, les racheta par de magnifiques perrons qu'il orna des statues colossales antiques du Nil et du Tibre, pratiqua une terrasse d'où l'on domine la ville et qui se termine par les beaux colosses de Castor et Pollux, et sur la place où il fit dresser la statue équestre de Marc-Aurèle, en bronze, il construisit les deux palais, dits des Conservateurs. Ces palais sont une œuvre remarquable par une innovation dans laquelle le novateur a imprimé son cachet. Je parle de ces galeries en arcades qui règnent au rez-de-chaussée. Au lieu de porter sur les piédroits, la retombée des arcs porte sur des colonnes ioniques, adossées latéralement au massif, tandis que sur la face extérieure des piédroits, s'élèvent des pilastres corinthiens, mesurant toute la grandeur de l'édifice, jusqu'à l'entablement que surmonte une balustrade plantée de statues. La nouveauté du chapiteau de sa colonne ionique consiste en ce que le tailloir est échancré en courbe sur ses quatre faces et que les volutes du coussinet, au lieu d'être placées sur une ligne horizontale, sont retournées et s'enroulent avec grâce sur un axe qui est la diagonale du tailloir. L'élégance ferme des chambranles qui encadrent les fenêtres, le

quell' anno (1550) *finito di stampare l'opera delle vite de' pittori, scultori e architettori in Fiorenza, e di niuno de' vivi aveva fatto la vita, ancorchè ci fussi de' vecchi, se non di Michelagnolo; e così gli presentò l'opera, che la ricevè con molta allegrezza : dove molti ricordi aveva avuto della voce sua il Vasari : e non andò guari che, avendola letta, gli mandò Michelagnolo il presente sonetto fatto da lui ..*

rapport des pleins aux vides et les proportions du tout font de ces deux palais un ouvrage, sinon parfait, au moins tel qu'aurait pu le concevoir un architecte consommé.

D'autres occasions s'étaient offertes à Michel-Ange de faire ses preuves en architecture. Se souvenant du rôle que l'artiste florentin avait joué dans le siége de Florence, Paul III l'avait chargé des fortifications du Borgo, premièrement confiées à San Gallo. Il lui avait également commandé l'achèvement du palais Far-

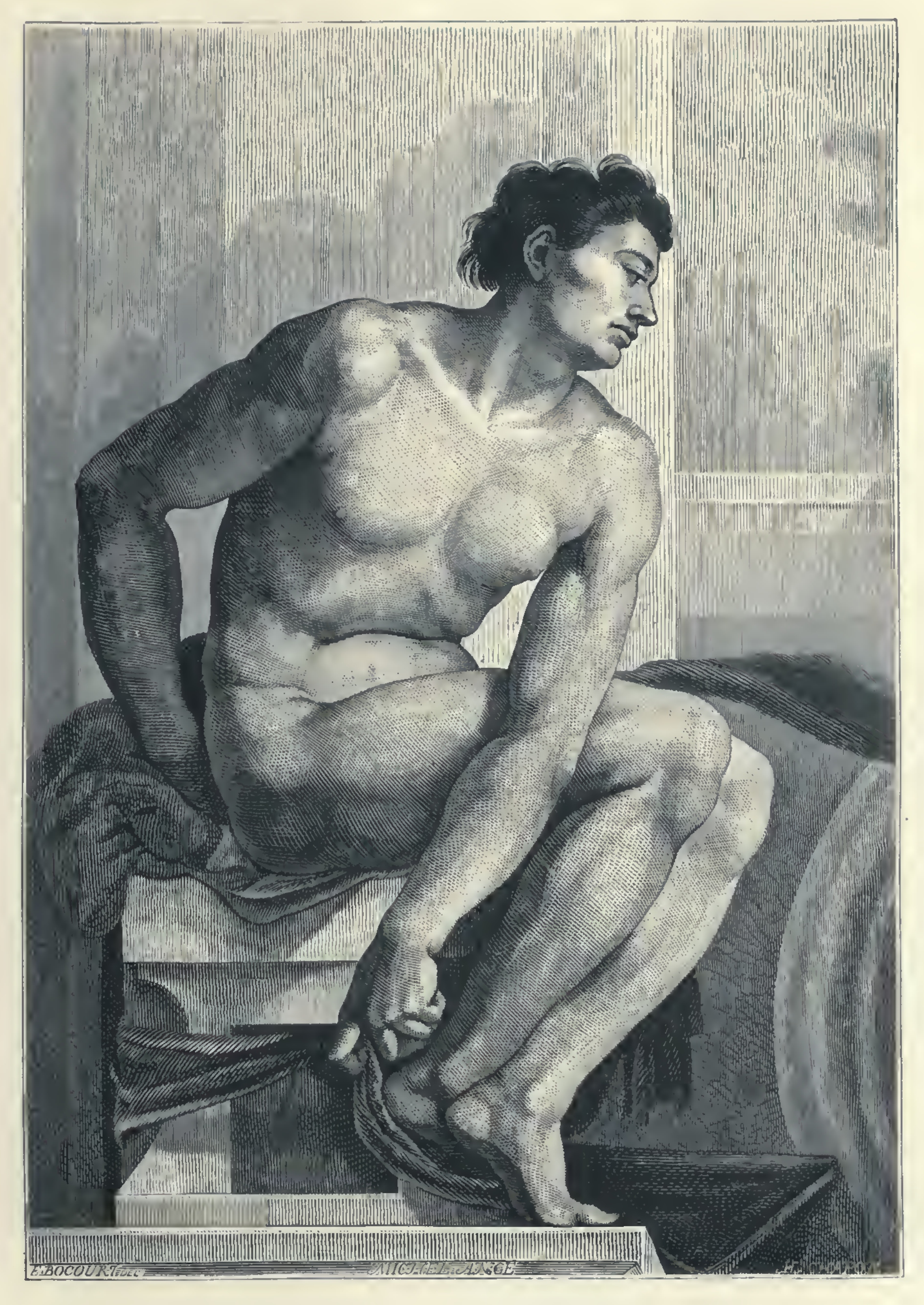


FIGURE NUE DE LA VOUTE.

nèse, et entre autres choses, la belle corniche qui fait l'admiration de tous les voyageurs. Ce qu'il convient de rappeler à ce propos, c'est que Michel-Ange, avec une modestie qu'on devrait bien imiter de nos jours, commença par faire un modèle en bois, grandeur d'exécution, le fit poser à l'un des angles du palais, pour le soumettre au jugement du peuple romain et ne le fit exécuter en pierre qu'après avoir eu l'approbation universelle et la sienne propre. Jules III, qui bâtissait une villa connue dans Rome sous le nom de la vigne

du pape Jules, y appelait souvent Michel-Ange, ne voulant rien entreprendre sans les conseils de ce grand homme pour lequel il professait un profond respect. Un jour le voyant venir avec Vasari dans cette villa, où il était assis avec ses cardinaux, auprès de la fontaine de l'Acqua Vergine, il fait asseoir Michel-Ange à ses côtés, par la plus honorable dérogation aux usages de l'étiquette pontificale. Une autre fois, il lui donne le privilége, à lui et à Vasari, de gagner la double indulgence en faisant à cheval les stations aux sept églises[1]. Parlant de cet octogénaire auquel il croyait survivre, il disait quelquefois qu'il céderait volontiers plusieurs années de sa vie pour les ajouter à celles de cet homme unique, et qu'il le ferait embaumer afin que son corps fût immortel comme son génie.

Contrairement aux prévisions naturelles du pape, ce fut Michel-Ange qui lui survécut, et le successeur de Jules II fut justement ce cardinal Marcello Cervino, avec lequel l'artiste avait eu, quelques années auparavant, une si vive altercation. L'exaltation de Marcel III, qui réjouissait les San Gallistes, était d'un mauvais augure pour l'architecte de Saint-Pierre ; mais le règne de ce nouveau pape ne dura que vingt-un jours, et Paul IV fut élu au commencement de 1556. Aussi mal inspiré que l'avait été Adrien VI, Paul IV annonça l'intention de faire effacer la fresque du *Jugement dernier*, dont les nudités lui paraissaient indécentes. A ceux qui l'informaient de ce dessein, Michel-Ange répondit : « Cela est bien peu de chose : que le pape s'occupe de conduire et de corriger le monde ; mes peintures seront bien vite corrigées. » Toutefois Daniel de Volterre fut chargé de modifier, entre autres figures, celle de saint Blaise, placée derrière sainte Catherine, et de couvrir d'une draperie le corps de la sainte et d'autres parties nues. C'est ce qui fit donner à Daniel de Volterre le surnom de culottier, *braghettone*.

Croirait-on qu'un homme qui avait sur les bras cette besogne immense, la construction de Saint-Pierre, s'occupait avec Vasari, à San Pietro in Montorio, de fonder l'église où Jules III voulait placer les tombeaux de sa famille, surveillait les sculptures de l'Ammanati, faisait le modèle d'un palais que le pape se proposait d'élever dans Rome, à côté de San Rocco, fournissait les dessins des portes de Rome, notamment de sa porta Pia, dressait les plans de l'église des Florentins, trouvait du loisir pour écrire des sonnets en mémoire de la marquise de Pescara, et se donnait pour passe-temps de sculpter une *Déposition de croix*, composée de quatre figures plus grandes que nature : la Vierge, le Christ, l'une des Maries et Nicodème. Tout vieux qu'il était, il ne pouvait rester un jour sans rien faire, et le maniement du ciseau était un exercice nécessaire à la santé de son corps robuste. La figure du Christ mort, tombant de tout son poids sur les genoux de la Vierge évanouie, dans une attitude singulièrement bien trouvée, était une étude poursuivie avec d'autant plus d'amour que, dans la pensée du sculpteur, ce groupe devait un jour décorer son propre tombeau. Malheureusement, un éclat de marbre enlevé par un coup trop vif et une veine rencontrée dans le bloc l'impatientèrent au point qu'il brisa son groupe et l'aurait brisé entièrement, si Antonio Franzèse, son serviteur, ne l'eût supplié de n'en rien faire et de lui donner les morceaux tels qu'ils étaient. Survint un sculpteur Florentin, Tiberio Calcagni, grand ami de Buonarroti, qui lui proposa de réparer et de terminer le groupe à l'aide de ses conseils, et au profit de Francisco Baldini, lequel, désirant avec ardeur posséder quelque chose d'un tel maître, donnerait à Antonio deux cents écus d'or. Cet arrangement plut à Michel-Ange. Le groupe fut placé par Baldini dans sa villa de Monte Cavallo, et transporté plus tard à Florence, il fut placé, par les soins de Cosme III, derrière le maître-autel deSanta Maria del Fiore. Mais la mort de Tiberio Calcagni l'empêcha d'y mettre la dernière main.

Dans le temps où Michel-Ange travaillait à cette Déposition de croix, Vasari l'alla trouver une nuit, de la part de Jules III, qui était fort pressé d'avoir un certain dessin du maître. Michel-Ange occupé de sa sculpture, ayant reconnu Vasari à sa manière de frapper, *al picchiare della porta*, lui ouvrit la porte, une lanterne à la main. Après avoir exposé le but de sa visite nocturne, Vasari se mit à examiner le groupe de marbre,

[1] « Dove una mattina il papa dispensò per amorevolezza ambidue, che facendo le sette chiese a cavallo, ch'era l'anno santo, ricevessino il perdono a doppio. » *Vasari.* — Le biographe ajoute qu'en cheminant sur leurs montures d'une église à l'autre, Michel-Ange et lui raisonnaient entre eux des choses d'art, et que de leurs conversations il a composé un dialogue qu'il publiera plus tard. Il ne l'a jamais publié : quel dommage !

et comme il jetait les yeux sur une jambe du Christ, que justement le sculpteur avait l'intention de corriger, son ami, ne voulant pas la lui laisser voir, fit choir la lanterne qui s'éteignit. Puis il appela Urbino qui était monté querir le dessin, pour qu'il rallumât la lanterne, et passant dans une autre chambre, il dit à Vasari : « Je suis si vieux que souvent la mort me tire par l'habit pour que j'aille avec elle. Je tomberai un jour comme cette lanterne et la lumière de ma vie s'éteindra [1]. » A cette époque, vers 1555, l'artiste était tombé dans une mélancolie noire : il se croyait près de sa fin, bien qu'il eût encore huit ans à vivre. Il n'avait plus, disait-il, aucune pensée où ne fût sculptée la mort, *non nasceva pensiero in lui che non vi fussi scolpita la morte*. Il écrivit un sonnet plein de tristesse qu'il mit dans une lettre à Vasari.

Giunto è già'l corso della vita mia,
Con tempestoso mar per fragil barca,
Al comun porto, ov'a render si varca
Conto e ragion d'ogni opra trista e pia ;
Onde l'affettuosa fantasia,
Che l'arte mi fece idolo e monarca
Cognosco or ben quant'era d'error carca,
E quel ch'a mal suo grado ognun desia.
Gli amorosi pensier già vani e lieti,
Che fien, or s' a due morti mi avvicino?
D'una so certo, e l'altra mi minaccia.
Nè pinger nè scolpir fia più che queti
L'anima votta a quello Amor divino
Ch'aperse, a prender noi, in croce le braccia.

Ce que l'on peut traduire ainsi : « Le cours de ma vie m'a conduit sur une frêle barque, par une mer tempêtueuse, à ce port commun où il faut rendre compte de ses œuvres, bonnes ou mauvaises. Je connais maintenant quelle était l'erreur de mon âme, lorsqu'elle fit de l'art son idole et son maître, et que chacun nourrit ses désirs pour son mal. Pensées amoureuses, déjà vaines mais douces, que deviendrez-vous maintenant que je m'approche de deux morts, l'une certaine, l'autre menaçante? Ni peindre ni sculpter ne peuvent apaiser mon âme tournée vers cet amour divin, qui nous ouvrit les bras de la croix. »

Buonarroti était âgé de quatre-vingt-deux ans lorsqu'il perdit son fidèle serviteur Urbino, qui ne l'avait pas quitté un instant depuis le siége de Florence, ayant succédé à Antonio Mini, lorsque celui-ci vint en France pour y vendre la *Léda*. Urbino était un ami, un ami familier, devenu indispensable à Michel-Ange. Il s'appelait, de son nom de famille, Amadori, et sa profession était celle de praticien, *scarpellino*. Le seul fait d'avoir la confiance absolue et la tendre affection de Michel-Ange avait fait d'Urbino un personnage. Paul III l'avait nommé conservateur des peintures de la chapelle Sixtine et de la chapelle Pauline, aux appointements de six ducats par mois. Michel-Ange lui fit un jour cadeau de deux mille écus. Il le maria, fut le parrain de son premier-né, le soigna lui-même dans sa dernière maladie, passant les nuits tout habillé auprès de son lit. Urbino mourut au mois d'août 1556. Son maître le pleura comme un fils et l'on peut juger du chagrin que lui causa cette mort, par la lettre suivante qu'il écrivait à Vasari en septembre 1556 : « Vous savez comment Urbino est mort. Ç'a été pour moi une grâce de Dieu en même temps qu'une dou-« leur profonde. Je dis une grâce de Dieu, parce que celui qui vivant me tenait en vie, m'a enseigné à mourir « sans regrets et même à désirer la mort. Je l'ai eu avec moi vingt-six ans et je l'ai toujours trouvé d'un « dévouement et d'une fidélité rares. Aujourd'hui que je l'avais fait riche et que je le regardais comme « mon bâton de vieillesse, il a disparu, et il ne me reste que l'espérance de le revoir en paradis. Dans « l'heureuse mort que Dieu lui a envoyée, il n'a eu qu'un chagrin, celui de me laisser dans ce monde « perfide au milieu de tant de tribulations. Mais il est vrai que la meilleure partie de moi-même s'en est allée,

[1] « Io sono tanto vecchio, che spesso la morte mi tira per la cappa perchè io vada seco, e questa mia persona cascherà un dì come questa lucerna, e sarà spento il lume della vita. »

« et qu'il ne me reste qu'un tissu de misères. Je me recommande à vous [1]. » Au moment où Michel-Ange écrivait cette lettre, la guerre qui désolait l'Italie amenait l'armée espagnole, commandée par le duc d'Albe aux environs de Rome, qui se trouvait ainsi menacée d'un second siége; le vieillard quitta la ville. Il se réfugia dans les montagnes de Spolète, y respira quelque temps un air pur, visita les ermites qui vivent dans ces contrées et goûta vivement le sombre plaisir d'un cœur mélancolique, le plaisir du repos dans la solitude. « Il n'y a vraiment de paix que dans les bois, » écrivait-il à Vasari, *non si trova pace se non ne' boschi.*

Cependant la construction de Saint-Pierre continuait avec beaucoup d'activité et montait de niveau sur tous les points. Déjà, sous le pontificat de Paul III, on avait bandé les voûtes des quatre nefs et achevé les grands escaliers qui conduisent au sommet de ces voûtes. Avant d'élever la partie cylindrique du dôme, le tambour, Michel-Ange renforça les quatre piliers construits par Bramante, leur donnant cinquante-huit pieds (dix-sept mètres) d'épaisseur au lieu de quarante-deux dans un sens, et vingt-neuf au lieu de vingt-un, dans l'autre. Chacun de ces massifs eut deux cent six pieds (soixante-huit mètres), de circonférence. Il fortifia également d'un nouveau cintre en brique les quatre grands arcs sur lesquels devait s'appuyer le dôme. Sur ces bases inébranlables repose le tambour, qui n'a pas moins de quarante-quatre mètres de diamètre: il est percé de fenêtres au nombre de seize, flanqué de pilastres accouplés, et il se termine par un attique orné en guirlandes. A ces pilastres correspondent les côtes saillantes de la coupole proprement dite, c'est-à-dire de la calotte du dôme. Ainsi une parfaite harmonie était prévue par Michel-Ange entre le dehors et le dedans. L'ordonnance des pilastres qui font saillie sur les piédroits des quatre nefs se reproduit à l'extérieur dans sa simplicité, d'autant mieux venue ici que la rotondité du tambour n'est pas altérée par ces pilastres comme elle l'eût été par les colonnes isolées qu'avait projetées San Gallo. Comme celle de Brunelleschi, la coupole de Michel-Ange est double ; elle ne présente donc pas à l'intérieur la même courbe qu'au dehors. Pour le spectateur qui est sur le pavé de l'église, la voûte doit être surbaissée afin que le regard n'en perde rien ; pour les habitants de Rome et de la campagne, qui aperçoivent le dôme de loin, il importe que la voûte en soit un peu surhaussée afin que l'œil puisse l'embrasser dans son entier et que les parties fuyantes de l'extrados, en se dérobant à la vue, ne diminuent pas la hauteur de la coupole.

Jusqu'à neuf mètres environ à partir du tambour, couronné de son attique, les deux coupoles n'en font qu'une ; mais à cette hauteur les cintres se séparent pour laisser entre eux un vide qui, à l'endroit où commence la lanterne, est de trois mètres. Dans ce vide rampe l'escalier par lequel on monte à la lanterne et jusqu'à la boule de bronze qui la surmonte. Quant à la lanterne, elle est aussi grande à elle seule qu'une maison ordinaire, ayant environ vingt mètres d'élévation. La hauteur de la coupole, depuis le pavé jusqu'au sommet de la croix, est de cent quarante mètres. On demeure confondu quand on songe que les tours de Notre-Dame de Paris, si on les transportait dans Saint-Pierre, ne s'élèveraient pas même au point où commence la courbe de la coupole, et que, si l'on enlevait de dessus ses piliers ce dôme formidable et qu'on le plaçât par terre, il serait deux fois plus haut que la colonne Vendôme avec sa statue. Les nefs de la basilique ont vingt-sept mètres de large et la voûte qui les couvre a quarante-huit mètres de hauteur sous clef.

Michel-Ange ne vit pas sa coupole se dessiner sur le ciel de Rome ; mais il eut la satisfaction de penser que rien ne pouvait être changé au modèle en relief qu'il en avait dressé. — On lui promit du moins qu'il en serait ainsi, et il dut le croire; mais on peut voir, en comparant le modèle de Michel-Ange, qui existe encore, à la coupole de Saint-Pierre, que cette coupole a été exhaussée d'une manière sensible. — En butte aux attaques incessantes et aux sourdes menées des San-Gallistes, il s'était étudié à conduire la construction assez loin pour que ses successeurs fussent obligés de respecter toutes les lignes de son

[1] « Voi sapete come Urbino è morto : di che m'è stato grandissima grazia da Dio, ma con grave mio danno e infinito dolore. La grazia è stata che, dove in vita mi teneva vivo, morendo mi ha insegnato morire non con dispiacere ma con desiderio della morte. Io l'ho tenuto ventisei anni, e hollo trovato rarissimo e fedele; ed ora che l'aveva fatto ricco, e che io l'aspettava bastone e riposo della mia vecchiezza, m'è sparito, nè m'è rimaso altra speranza che di rivederlo in paradiso. »
Lettre de Michel-Ange à Vasari.

dessin. C'est la pensée qu'il exprime dans une lettre écrite à Vasari en mai 1556 : « Si j'abandonnais main-
« tenant la bâtisse de Saint-Pierre, ce serait une honte éternelle à moi et un péché ; je perdrais le fruit



LE JUGEMENT DERNIER

(Photogravure d'après un dessin à la plume de M. Bocourt.)

« de dix années de fatigues que j'y ai consacrées pour l'amour de Dieu... Cela donnerait d'ailleurs une
« trop grande joie aux larrons en causant la ruine de l'édifice, ou en le faisant fermer pour toujours [1]. »

[1] « In modo che abandonandola ora non sarebbe altro che con grandissima vergogna e peccato perdere il premio delle fatiche che io ho durate in detti X anni per l'amor di Dio... » *Lettres de Michel-Ange à Vasari.*

****

Il faut rendre cette justice à Pie IV, qui fut le dernier pape sous lequel vécut Michel-Ange, qu'il respecta et fit respecter jusqu'au bout les volontés et les plans de ce grand homme. Plusieurs fois les commissaires de la fabrique, travaillés par les San-Gallistes, avaient voulu, sous couleur de soulager un vieillard que l'on disait tombé en enfance, *rimbambito*, lui ôter la direction suprême des travaux de Saint-Pierre pour la donner à un certain Nanni di Baccio Bigio, qui leur promettait monts et merveilles, disant qu'il porterait remède aux erreurs commises dans la construction, et qu'avec lui les fabriciens pourraient mener les choses à leur idée, *travagliare le cose della fabbrica a lor modo*. En 1562, ils commencèrent par le substituer à un jeune architecte très-capable, Luigi Gaeta, que Michel-Ange avait préposé à son agence, et Nanni venait de faire, sur les travaux, sous prétexte d'économie, un pont de charpente aussi dispendieux qu'inutile. A cette nouvelle, Michel-Ange indigné va droit au pape qui était en ce moment au Capitole, et lui parlant avec la vivacité d'un jeune homme, il lui dit : « Saint-Père, les commissaires de la fabrique m'ont donné pour substitut à Saint-Pierre un homme que je ne connais pas et qui vient je ne sais d'où. Si Votre Sainteté ne me croit plus capable de diriger Saint-Pierre, je lui demande la permission de me retirer à Florence, où je me reposerai, à la satisfaction du grand-duc, qui m'a invité tant de fois à revenir dans mon pays, et je finirai ma vie dans ma maison. » Aussitôt le pape donna ordre aux commissaires de se réunir le jour même dans l'église d'Ara cœli, attenante au Capitole, et là, en présence de Michel-Ange, Nanni fut mis en demeure de prouver ses dires. Vérification faite par un expert que le pape envoya sur les lieux, Gabrio Serbelloni, Nanni fut convaincu d'imposture et ignominieusement congédié. On lui rappela durement à cette occasion que, chargé de la réparation et consolidation du pont Santa-Maria, il l'avait si bien réparé et consolidé, que le pont s'était rompu, ainsi que l'avait annoncé Michel-Ange.

Ceci se passait en 1560. Buonarroti avait alors quatre vingt-cinq ans. Rome le vénérait. Florence aurait voulu l'avoir dans ses murs. Le duc Cosme qui lui avait écrit de si belles lettres et fait de si belles offres pour l'engager à revenir dans sa patrie, ayant fait le voyage de Rome en cette année 1560, Michel-Ange s'empressa de l'aller voir et il fut reçu par lui avec les plus grands honneurs. Le duc lui parla d'un moyen qu'il avait trouvé de travailler le porphyre ; il l'entretint des ouvrages d'art qui s'exécutaient à Florence, et l'artiste exprima le regret d'être trop vieux pour y prendre part. Le fils de Cosme, don François de Médicis, ne parlait à Michel-Ange que la barrette à la main. On le remarqua et le vieillard fut touché du respect que lui témoignait ce jeune homme. Voulant y répondre à sa manière, il s'en allait cherchant partout quelque morceau antique, digne de lui être offert. Du reste il était tout occupé dans ce temps-là de satisfaire au désir des Florentins qui projetaient d'avoir dans Rome, comme les autres nations, une église à eux, qu'ils bâtiraient sur les vieux fondements de San-Giovanni, via Giulia. Ne pouvant plus tirer de lignes droites ni dessiner bien nettement de sa main tremblante, *senescente manu*, il y employait le sculpteur Tiberio Calcagni, qui s'était adonné depuis quelque temps à l'architecture. Avec l'aide manuelle de ce collaborateur, il dessina jusqu'à cinq projets différents, qui tous parurent fort beaux, non-seulement aux Florentins, mais à l'auteur lui-même, car lui qui n'avait pas l'habitude de se vanter, il leur dit en leur montrant un de ces projets, le plus riche : « Si vous exécutez celui-là, vous aurez un temple tel que les Grecs et les Romains n'en eurent jamais [1] ; mais faute d'argent, l'église ne fut terminée que deux siècles plus tard par Maderne et Galilei, dans un tout autre style.

Le dernier ouvrage de Michel-Ange fut le plan de l'église Santa-Maria degli Angeli. Il s'agissait de transformer en temple catholique les thermes de Dioclétien, un prodigieux monument de l'antiquité romaine. Trois mille deux cents personnes avaient pu se baigner à la fois dans ces thermes dont l'étendue, mesurée à la moderne, est de cent vingt-sept mille mètres carrés. Le plan de Michel-Ange émerveilla tout le monde par la manière ingénieuse et surprenante dont il avait approprié cet édifice à sa nouvelle destination, tout en lui conservant sa grandeur. Telle qu'elle est aujourd'hui, après les altérations qu'elle a subies, l'église

[1] On en voit le plan, la coupe et l'élévation dans l'ouvrage intitulé : *Insignium Romæ templorum*. Michel-Ange en fit faire par Tiberio un modèle en relief et en bois, qui était déjà brûlé vers 1730, lorsque Clément XII voulut s'en servir pour le frontispice de l'église, que le manque d'argent avait empêché de finir plus tôt.

Sainte-Marie des Anges est encore si majestueuse, qu'elle produit l'effet des choses sublimes. C'est l'impression qui nous en est restée, depuis dix-sept ans que nous l'avons vue, et cette impression n'a été effacée par aucune autre.

Entré dans sa quatre-vingt-neuvième année et souffrant plus que jamais de la pierre dont il était depuis longtemps affligé et qui l'obligeait à de continuels sondages [1], Buonarroti touchait à sa fin. Il en avait le pressentiment, et ses rares paroles étaient empreintes de tristesse. Son neveu, Leonardo Buonarroti, devait venir à Rome à l'époque du carême. Daniel de Volterre lui écrivit de se hâter. Vasari, voyant que le dénouement était proche, écrivit au duc Cosme pour lui conseiller de faire dresser par son ambassadeur à Rome, Serristori, un inventaire de tous les dessins, cartons, modèles, qui se trouvaient dans la maison de Michel-Ange, afin qu'ils ne fussent pas dispersés comme il arrive souvent, et que l'on pût au moins mettre à profit les notes et dessins qui se rapporteraient à Saint-Pierre de Rome et à Saint-Laurent de Florence. Il était d'autant plus urgent, disait Vasari, de sauver ces dessins que le maître passait pour en avoir brûlé un très-grand nombre. Le conseil fut suivi; mais on ne trouva aucun dessin. La maison ne contenait que quelques hardes et une cassette scellée qui fut ouverte en présence de deux amis, Tommaso de' Cavalieri et Daniel de Volterre, et qui renfermait sept ou huit mille écus. Pendant ce temps, Michel-Ange se sentait mourir. En présence des deux amis que nous venons de nommer et de ses médecins Federigo Donati et Gherardo Fidelissimi, il dicta son testament en ces termes: « Je donne mon âme à Dieu, mon corps à la terre, et mes biens à mes plus proches parents, » et il pria ceux qui l'entouraient de lui rappeler au moment suprême la passion de Jésus-Christ. Il expira le 18 février 1564 de l'ère romaine, 1563 de l'ère florentine. Il avait vécu quatre-vingt-huit ans, onze mois et quinze jours [2].

Condivi et Vasari ont tracé l'un et l'autre un portrait de leur maître, déjà vieux quand ils le connurent, et les deux portraits doivent ressembler à l'original, car ils se ressemblent entre eux. Michel-Ange était d'une taille moyenne. Son corps solidement construit et bien proportionné, ses larges épaules, ses membres sveltes rappelaient la force élégante qu'il a prêtée à toutes ses figures. De face, sa tête était ronde; son front carré et spacieux était sillonné horizontalement de sept lignes droites. On voyait les pommettes saillir sur les oreilles et les oreilles saillir sur les joues. Le menton était ferme et bien dessiné. De profil, son nez, qui avait été légèrement écrasé par le coup de poing de Torrigiani, était en arrière de son front, et la lèvre inférieure avançait un peu sur l'autre. Il avait les yeux petits, couleur de corne, tachetés de points jaunes et bleus, les sourcils peu abondants, les cheveux noirs, la barbe grisonnante, longue de quatre ou cinq doigts, bifurquée et rare. Après avoir été débile et malade dans son adolescence, il était devenu, dans l'âge mûr, robuste et sain, grâce à un tempérament sec et nerveux, à une constante sobriété, et à la continence qu'il observait à l'égard des femmes. Son admiration pour la beauté corporelle fit médire de lui, dans un monde vicieux, comme on avait médit de Socrate. L'amour que lui inspira la marquise de Pescaire, Vittoria Colonna, fut un amour chaste et pur, idéal et platonique: on ne lui en connut jamais d'autre. Dès sa jeunesse, il avait pris des habitudes austères. Un peu de pain et de vin lui suffisaient pendant son travail, même à l'époque où il peignait le *Jugement dernier;* il ne prenait un repas frugal que lorsque sa journée était finie. Aussi dormait il peu. Il racontait lui-même à Vasari qu'étant jeune, il se couchait tout habillé, pour ne pas perdre de temps le lendemain à se vêtir. Souvent il se levait la nuit pour travailler avec le ciseau ou dessiner ses pensées. Il se coiffait alors d'un armet de carton qu'il s'était fabriqué de manière à y pouvoir planter une chandelle et à porter la lumière sur le point qu'il voulait éclairer en gardant

[1] « E sebbene fu da fanciullo cagionevole, e da uomo hebbe dua malattie d'importanza, sopportò sempre ogni fatica e non ebbe difetto, salvo nella sua vecchiezza patì dell'orinare e di renella, che s'era finalmente convertita in pietra; onde per le mani di maestro Realdo Colombo suo amicissimo, si siringò molti anni, e lo curò diligentemente. »

[2] « Fece testamento di tre parole: che lasciava l'anima sua nelle mani de Iddio, il suo corpo alla terra, e la roba ai parenti più prossimi: imponendo a' suoi che nel passare di questa vita gli ricordassino il patire di Gesù Cristo. » *Vasari.* — C'est le 18 février (et non le 17), vers 5 heures du soir, que mourut Michel-Ange, ainsi que le constatent deux lettres, l'une de l'ambassadeur Serristori, l'autre du médecin Fidelissimi qui assista aux derniers moments de Michel-Ange.

la liberté de ses mains. Affligé de la gravelle et enfin de la pierre, il eut, dans sa vieillesse, continuellement besoin de la sonde et des soins que lui prodiguait son intime ami, le médecin Realdo Colombo. Il portait des guêtres en peau de chien pour se garantir des rhumatismes dont il souffrait, et, sur la fin, il quittait si rarement ces guêtres, qu'il ne pouvait plus les ôter sans s'arracher la peau.

On a vu dans le cours de la présente monographie quel était le caractère de Michel-Ange. Sa physionomie morale répondait assez bien à sa nature physique. Fier, ombrageux, amoureux de la solitude, surtout quand il était à son travail, il présentait dans tout son être un contraste frappant avec Raphaël. Autant celui-ci était gracieux, mondain, d'un accès et d'un commerce faciles, autant celui-là était avare de son amitié, peu soucieux des démonstrations extérieures, des compliments à faire ou à recevoir. Tandis que Raphaël s'attirait la faveur des souverains pontifes par une douceur qui n'était pas sans dignité, Buonarroti leur commandait le respect par une attitude sévère, leur tenait tête, même aux plus terribles, et sans leur demander rien, les forçait de compter avec lui. Son peu de goût pour la fréquentation des grands lui faisait rechercher de préférence la compagnie des artistes et celle des bonnes gens dont les naïvetés le divertissaient. Lui qui, sollicité par tant de princes, François Ier, Charles-Quint, Soliman, le doge de Venise, le duc Cosme, ne fit pour eux aucun ouvrage, il avait la patience et la bonté admirables de fournir des dessins à un pauvre diable, nommé Menighella, peintre de campagne qui venait lui demander de temps à autre, un saint Roch ou un saint Antoine qu'il vendait aux paysans. Ingénument il faisait descendre son génie à la portée de ce rustique peintureur. Une fois cependant, il lui donna un modèle de crucifix qu'il ne put s'empêcher de faire très-beau, *che era bellissimo*, et dont l'autre, au moyen d'un moulage, tira des épreuves avec une pâte de papier, qui lui valurent beaucoup d'argent. Michel-Ange crevait de rire, *crepava della risa*, lorsque Menighella lui rendait compte de ses tournées et de ses bonnes fortunes, et lui racontait comme quoi, si un paysan n'était pas content d'un saint vêtu de gris, il repeignait le saint avec un superbe manteau de brocart[1].

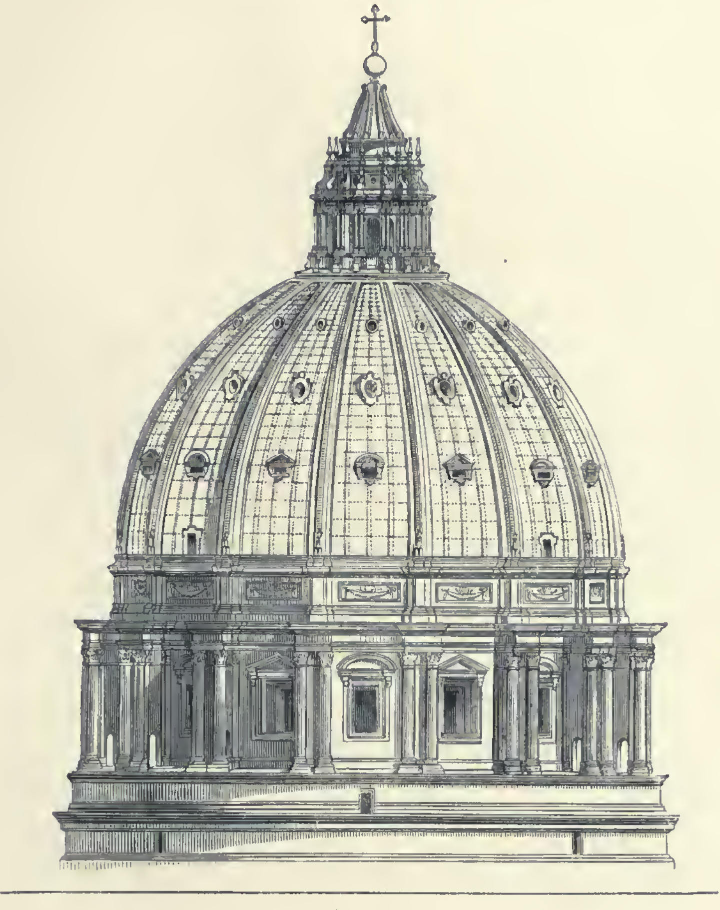
Qui croirait qu'un homme aussi généreux que Michel-Ange fut taxé d'avarice parce qu'il était sobre, rangé dans ses dépenses et qu'il dînait toujours seul, *nè amico nessuno mai mangiò seco*. Il disait, il est vrai, à Condivi : « Ascanio, quoique je sois riche, j'ai toujours vécu comme si j'étais pauvre [2]. » Mais combien la simplicité de sa vie et sa frugalité profitaient à ceux qu'il aimait et qu'il voulait obliger ou secourir! Nous avons dit avec quelle libéralité il donnait à son serviteur Antonio Mini la *Léda* avec une caisse de dessins et de modèles, et à son serviteur Urbino deux mille écus, c'est-à-dire vingt mille francs de notre monnaie. On pourrait dresser une longue liste des générosités de Michel-Ange. C'était plus que son argent qu'il donnait ; c'était son temps, ses ouvrages, son génie même, ce dont il devait être le plus jaloux. Tantôt il aidait de ses dessins Sébastien del Piombo, le Pontorme, Tommaso de' Cavalieri, qui s'en servaient dans leurs tableaux comme de leurs propres idées, tantôt il en faisait cadeau à ses amis. Bartolommeo Bettini reçut de lui le carton d'une Vénus embrassée par l'Amour, morceau divin, et Gherardo Perini, gentilhomme florentin, trois feuilles de superbes têtes au crayon noir, qui appartinrent plus tard à François de Médicis. Il donna des ouvrages d'art à Messer Bindo, et entre autres le carton qui lui avait servi pour une fresque de la Sixtine, l'Ivresse de Noé. Il dessina pour le marquis del Vasto un *Noli me tangere*, dont le Pontorme toucha

[1] Même tendresse du grand homme pour un marbrier, nommé Topolino, qui se croyait sculpteur et qu'il avait connu à Carrare où il l'employait. Jamais Topolino ne lui envoyait des marbres sans mettre dans la chaloupe trois ou quatre figures de son invention, dont Michel-Ange riait aux larmes. Un jour, étant venu avec un Mercure ébauché, il supplia le maître de venir voir sa figure et de lui en dire son sentiment. « Tu perds la raison, mon pauvre Topolino, dit Michel-Ange, tu ne vois donc pas que les jambes de ton Mercure sont trop courtes d'un tiers de brasse, que c'est un nain, que tu l'as estropié. » — Oh ! si ce n'est que ça, reprit le tailleur de pierre, j'y apporterai remède, laissez-moi faire, et pendant que Michel-Ange s'en allait riant de la simplicité du praticien, celui-ci coupe les jambes de son Mercure, les emboîte dans un morceau de marbre, et pour dissimuler le joint, il donne au marbre ajouté la forme d'une bottine, ou, pour parler plus noblement, d'une cnémide, dont l'extrémité dépassait la commissure. Puis il va prier le maître de revenir voir, et Michel-Ange s'étonne qu'un lourdaud se soit avisé d'un expédient qu'un véritable artiste n'aurait pas trouvé.

[2] « Più volte gli ho sentito dire : *Ascanio, per ricco ch' io mi sia stato, sempre son vivuto da povero.* » Condivi, LXVI.

le prix après y avoir mis des couleurs. Les deux *Captifs* qui sont au Louvre, ces marbres qui valent leur pesant d'or, étaient un présent de Michel-Ange à Roberto Strozzi. La grande *Déposition de croix* qui est à Santa-Maria del Fiore, et qu'il avait brisée dans un moment d'impatience, il l'abandonna gracieusement à Francesco Bandini et à son serviteur Antonio Franzese. Benedetto Varchi nous apprend ce que Vasari lui-même n'avait pas su, que Buonarroti pensait souvent aux pauvres de Rome, et que ses dons s'élevaient parfois jusqu'à cinquante écus, et qu'il dota vingt-huit jeunes filles [1]. Nous dirons à ce propos que parmi les manuscrits de Michel-Ange, on trouve cette note : « Aujourd'hui, 1er janvier 1554, j'ai pris dans ma maison « la fille de Michel, charcutier, *pizzicarolo*, pour la marier, avec cette condition que, si elle se conduit bien, « je lui donnerai dans quatre ans, une dot de cinquante écus d'or, en or. »

Comment aurait-il pu suivre les mouvements généreux de son cœur, s'il n'eût été économe pour lui-même,



LA COUPOLE.

s'il n'eût pas mis de l'ordre dans ses affaires, et combien elle est touchante, cette économie, quand elle est un moyen d'être charitable ! On peut alors prendre intérêt à ces papiers intimes où le maître écrivait naïvement et minutieusement ses dépenses, et dans lesquels on lit : « A Giovanni di Giuliano pour deux « jours de gages, 1 lira et 38 soldi. — Pour rubans achetés aux filles de Leonardo Buonarroti, 18 soldi. — « Je note ici que le 22 août 1533, étant à Florence, j'allai voir ma nièce à Boldrano et lui portai vingt « brasses de toile pour chemises, qui me coûtèrent 21 soldi la brasse [2]. »

Doué d'une mémoire tenace et profonde, Michel-Ange n'oubliait rien de ce qu'il avait vu. Lui qui avait dessiné des milliers de figures, il se souvenait de tous les contours qu'il avait tracés une fois et il se flattait

[1] Oraison funèbre prononcée aux obsèques de Michel-Ange, par Benedetto Varchi.

[2] Manuscrit du British Museum, vol. XXII. *Ricordo come dì d'agosto 1533, sendo in Firenze, andai avveddere la mia nipote Boldrano, e portargli venti braccia di panno per camicie, e mi costò ventuno soldi il braccio.*

de ne s'être jamais répété. Ses dessins sont d'une fierté, d'un tour incomparables. Quand ils ne sont pas de simples pensées, rapidement ébauchées à la plume, des griffonnements prodigieux, ils sont finis, caressés de telle sorte qu'il y aurait fort peu de chose à faire pour les exécuter en peinture. J'en ai vu plusieurs de ce genre dans les portefeuilles de la reine d'Angleterre, au château de Windsor. Quelquefois, pour sa sculpture, sans se donner le temps de pétrir un petit modèle en terre ou en cire, il se contentait de dessiner sa figure sous divers aspects, et il partait de là pour attaquer le marbre avec l'autorité et la furie que l'on sait. Il reconnut toutefois qu'il était prudent de modeler sa figure dans les dimensions prévues pour le marbre : c'est Benvenuto Cellini qui nous l'assure : « On voit, dit-il, dans Buonarroti qu'ayant fait l'expérience des deux procédés qui consistent, l'un à sculpter les figures en marbre d'après un modèle de grandeur égale à la statue, l'autre à se servir d'un modèle beaucoup plus petit, il se résolut à employer la première de ces méthodes. J'eus occasion de m'en convaincre quand je le vis travailler aux statues du saint Laurent [1]. » Souvent il lui arrivait de dessiner d'abord le squelette de ses figures, et de les dessiner ensuite sur une autre feuille, revêtues de leurs muscles. Son goût pour l'anatomie était si vif qu'il l'étudia pendant douze ans sur l'homme et sur les animaux, à ce point que les dissections lui ayant gâté l'estomac, il dut y renoncer. Il se proposait d'écrire un traité sur ces matières à l'usage des peintres et des sculpteurs, trouvant le livre d'Albert Dürer insuffisant et peu profitable, parce qu'au lieu d'y voir la variété des mouvements que l'homme peut accomplir, on n'y voit que des mesures variables sur des figures droites comme des pieux, *rette come pali.*

Malgré son éloignement pour le monde, surtout pour ce qu'on appelle le grand monde, Michel-Ange ne laissa pas d'entretenir des relations suivies avec quelques princes de l'Église, auxquels il avait accordé une part de son amitié. Ceux qu'il pratiquait le plus étaient les cardinaux Farnèse, Polo, Ridolfi, Santa-Croce, Maffeo. Il fréquentait aussi Bembo et Annibal Caro, les monsignori Carpi et Claudio Tolomei — sans doute le frère de Lactance Tolomei dont nous avons parlé plus haut. — Pour ce qui est des Médicis, il en eut deux pour amis, Octavien, qui l'eut pour parrain d'un de ses fils, et le cardinal Hippolyte, auquel il donna une marque singulière d'affection en acceptant de lui un présent — un cheval arabe et dix mulets — car les présents répugnaient à Michel-Ange parce qu'il voulait conserver l'indépendance de son cœur sans qu'elle fût de l'ingratitude. En revanche, il détestait et redoutait Alexandre de Médicis, jeune tyran capable de tous les crimes. Sans tenir une école, il eut quelques élèves, deux sculpteurs Rafaello de Montelupo, qui acheva le tombeau de Jules II, et Fra Giovanni Montorsoli, qui travailla aux statues de saint Laurent. Les artistes qu'il voyait le plus et qu'il aimait le mieux étaient Sébastien del Piombo, Daniel de Volterre, le Pontorme, le Rosso, Georges Vasari, son biographe, Ascanio Condivi della Ripa, qui, à l'instigation du pape Jules III, écrivit, lui aussi, une vie de son maître, remplie de détails précieux, Jacopo Sansovino, architecte, et Tommaso de' Cavalieri qui avait toute sa tendresse, et dont il dessina le portrait, par une exception unique, ayant toujours eu horreur de copier la nature sur un modèle.

Lorsqu'il apprit la mort de Michel-Ange, Pie IV eut l'idée d'honorer la mémoire de ce grand homme d'une manière éclatante, en lui élevant un mausolée dans Saint-Pierre où l'on n'avait encore enseveli que des papes et une reine. En attendant, il donna l'ordre de porter le corps à l'église des Saints-Apôtres, où eut lieu le service funèbre auquel assista toute la ville de Rome. Cependant Léonard Buonarroti était arrivé peu de jours après la mort de son oncle, avec l'intention d'emporter le corps à Florence. Le médecin Gherardo Fidelissimi venait d'écrire au duc Cosme que Michel-Ange avait exprimé en mourant le désir que ses restes fussent inhumés dans la ville où il était né. Mais, pour ne pas soulever des rumeurs dans la population romaine, Leonardo enleva secrètement le corps, le cacha dans un ballot de laine et le porta ainsi à Florence où il fut déposé chez les frères de l'Assomption, derrière l'église San-Piero Maggiore. Aussitôt prévenus, les peintres et sculpteurs de l'Académie florentine se réunirent à San-Piero. Ils avaient apporté un drap de velours brodé d'or, dont ils couvrirent le cercueil qu'ils devaient transporter à Santa-Croce. Voulant éviter tout

[1] Benvenuto Cellini, *Trattato della scultura.*

tumulte, ils attendirent la nuit. Les plus vieux avaient des torches à la main ; les plus jeunes se disputèrent l'honneur insigne de porter les ossements d'un si grand maître. Mais le convoi ne put traverser la ville sans être remarqué. La nouvelle s'étant répandue que le corps de Michel-Ange était arrivé à Florence, en un clin d'œil on vit accourir une telle multitude que les porteurs du cercueil eurent toutes les peines du monde à parvenir jusqu'à la sacristie. Le lieutenant du duc ayant fait ouvrir la bière, l'on trouva le cadavre conservé, après vingt-cinq jours, comme une momie, sans aucun signe de décomposition [1].

Ce fut seulement quatre mois après, le 14 juillet 1564, qu'eut lieu la cérémonie des funérailles avec une pompe sans égale, dans l'église Saint-Laurent[2]. La direction des préparatifs, qui furent immenses, avait été confiée à deux peintres, Angelo Bronzino et Georges Vasari, et à deux sculpteurs, l'Ammanato et Benvenuto Cellini. Tous les grands artistes de Florence concoururent à la décoration du catafalque haut de cinquante pieds. Deux oraisons funèbres [3] furent prononcées, l'une par l'illustre historien Benedetto Varchi, l'autre par un jeune homme de vingt-deux ans, excellent latiniste, Leonardo Salviati. Pour satisfaire la curiosité des étrangers accourus de toutes parts, on laissa subsister le catafalque pendant plusieurs semaines dans l'église qui demeura, pendant ce temps, ornée de ses tentures. Le corps fut enfin porté à Santa-Croce dans un mausolée dessiné par Vasari et sculpté par Batista Lorenzi, Giovanni Bandini et Valerio Cioli. Mais ce mausolée ne vaut certainement pas le groupe de la Déposition de croix que Michel-Ange avait modelé lui-même pour qu'on le plaçât sur son tombeau, avec cette philosophique sérénité qui lui faisait dire : « Si la vie nous plaît, la mort, qui est un ouvrage du même maître, ne devrait pas nous déplaire. »

On a souvent dit que l'influence de Michel-Ange avait été pernicieuse, et lui-même il avait prédit que sa science enfanterait une foule de sectateurs ignorants : c'est ce qui arriva. Durant la seconde moitié du seizième siècle, on vit partout, même en France, les artistes tourmenter à l'envi leurs figures, en contraster les mouvements, en rechercher les raccourcis, et feindre faiblement ce que le maître avait exprimé avec tant de puissance et d'énergie. Les imitateurs sans génie du génie de Michel-Ange en firent la caricature : cela devait être, et il en fut de l'architecture comme des autres arts du dessin. Les architectes se firent un devoir, pour lui ressembler, de multiplier les saillies et les angles, de rompre par des ressauts la ligne des entablements, de briser les frontons, de renverser les consoles, de couronner une arcade par un fronton sans base, de se permettre en un mot de ces fantaisies qui peuvent séduire sur le papier, mais qui, traduites en pierre de taille, deviennent monstrueuses. Cependant, après une réaction inévitable contre la tendance à l'affectation et au bizarre, il ne resta de Michel-Ange que ses œuvres dans toute leur majesté, et alors il se trouva que l'art avait été porté à des hauteurs où jamais encore il n'avait su atteindre ; que la figure humaine, capable d'une gymnastique olympienne, avait revêtu un caractère de grandeur et de fierté jusqu'alors inconnu ; que Michel-Ange avait représenté les mortels aussi beaux dans leurs passions, que le furent les dieux antiques dans leur sérénité ; qu'il avait pu être naturel en s'élevant bien au-dessus de la nature, en dégageant du sein de la vérité vue, une beauté supérieure, devinée par l'intuition, aperçue par les yeux de l'esprit. Aujourd'hui nous devons reconnaître que s'il y a du danger à suivre les voies de Michel-Ange, il y a toujours du profit à étudier ses ouvrages et à s'en nourrir, parce qu'on ne peut le faire sans aspirer au grand, sans monter dans sa propre estime, sans amplifier, fortifier son style, sans donner à son dessin plus d'accent, à ses figures plus de caractère et à leur expression plus d'énergie. Ce que Raphaël a conçu de plus grand, ses cartons pour les tapisseries du pape, il n'aurait pu le concevoir, s'il

[1] Le costume dont le mort était revêtu consistait en une robe de damas noir, un chapeau en peluche de soie noire, et des bottes avec des éperons, *e cogli stivali e gli sproni in gamba.* (Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, tome III, page 133.) — Cent cinquante ans plus tard, le hasard ayant fait ouvrir le cercueil, le corps de Michel-Ange fut trouvé dans le même état, comme s'il eût été embaumé.

[2] Les obsèques de Michel-Ange ont été décrites minutieusement par Vasari, qui n'a fait guère que reproduire la description imprimée à Florence par le Quinti sous le titre *Esequie del divino Michelagnolo Buonarroti, in Firenze....* 1564.

[3] Ces deux oraisons funèbres furent imprimées à Florence l'année même ; elles sont devenues très-rares. Celle de Varchi est intitulée *Orazione in morte di Michelagnolo.*

n'avait pas vu les Prophètes de la Sixtine. Quand Vasari nous apprend quel était l'éloignement de Michel-Ange pour la simple nature, et qu'il avait en horreur la seule idée de dessiner un portrait ressemblant, *aborriva il fare somigliare il vivo*, il faut savoir interpréter sa pensée et n'en point faire abus. S'il dédaignait les vérités individuelles et accidentelles, c'était à force de connaître par cœur les vérités typiques, et s'il pouvait se passer de modèles, c'était parce qu'il avait consacré douze ans à étudier l'anatomie avec un scalpel et un crayon. Malheur à celui qui voudrait, comme Michel-Ange, peindre d'idée et de pratique, en se dispensant de regarder la nature, de s'appuyer sur elle ! Chacun doit se faire une hygiène selon son tempérament. Nous qui avons divisé l'art moderne en spécialités, qui, non contents de nous renfermer dans une province, l'avons morcelée en petits cantons, considérant comme autant de genres distincts le portrait, l'anecdote, le paysage, les animaux, la nature morte, comment saurions-nous accommoder à des facultés si restreintes les principes qui dirigèrent Michel-Ange ? Comment, si peu lestés, si débiles, suivre le même chemin et marcher du même pas qu'un homme qui posséda si complétement tous les arts du dessin ?

Architecte, il fut surprenant dans une science que personne ne lui avait enseignée, la construction, et dans un art qu'il devina, celui de la défense des places, et il sut conserver le cachet de la grandeur à ses œuvres architectoniques, en dépit des accidents et des caprices dont il les avait imprudemment chargées. Sculpteur, il poussa jusqu'à la perfection le modelé des formes humaines, et, préférant à la beauté qu'on admire l'expression qui émeut, il fit paraître dans le marbre, par le mouvement des figures et par le jeu des ombres, des sentiments qui jamais encore n'y avaient pénétré, ceux qui accusent le plus fortement la présence de l'âme, la fierté pensive, la mélancolie amère, la douleur. Peintre, Michel-Ange a dit le dernier mot du dessin, et il a réuni du premier coup, à un degré tout à fait supérieur, les deux qualités de la grande peinture, ayant été à la fois, dans la voûte de la Sixtine, un décorateur prodigieux et un sublime inventeur. Cet ouvrage est en effet merveilleux par sa beauté optique autant qu'il est superbe et grandiose pour les regards de la pensée. La manière terrible, inspirée par les épouvantements du christianisme et inaugurée par Luca Signorelli, après avoir été annoncée par Orgagna, Michel-Ange y mit le sceau, et comme il avait été, dans la voûte, le Dante de la peinture, il en fut, dans le *Jugement dernier*, le Savonarole. Il dépassa tellement ses précurseurs qu'il semblait n'en avoir pas eu. Lui-même n'a pas été surpassé, ni même égalé. Léonard de Vinci est le seul maître qui, dans les trois arts, aurait pu le lui disputer, et la *Cène* est peut-être la seule peinture qui aurait pu se soutenir à côté d'un morceau de Michel-Ange. Comme si tout avait dû être original dans cet homme extraordinaire, il concilia la suavité du faire avec la fierté de l'invention. Ses airs de tête sont formidables et ses couleurs adoucies Sa pensée est altière ; mais sa touche est précieuse. Mêlant et retournant toutes les conditions des deux arts qu'il maniait en maître souverain, il fit de la sculpture pittoresque et de la peinture sculpturale, de telle façon que l'on reconnaît toujours en lui un peintre, quand on regarde ses statues, et un sculpteur, quand on regarde ses peintures.

Ainsi apparaît, au sommet de l'art moderne, ce Michel-Ange qui ouvrit d'une main violente les portes de la décadence, mais qui se tient, lui, sur la cime, entre les deux pentes de la montagne. De tous les points du monde où l'art existe, on l'aperçoit, seul sur ces hauteurs, assis, accoudé et sombre comme le *Pensieroso*. Par lui, le sentiment individuel est entré dans le marbre ; par lui, la personnalité humaine s'est fait place, s'est fait jour. Dans Phidias, le sculpteur, c'est la sculpture ; dans Michel-Ange, la sculpture, c'est le sculpteur. L'artiste athénien ne faisait pas même des œuvres grecques, tant il les voulait humaines en leur perfection et, par là, divines. L'artiste florentin ne fait pas même des œuvres italiennes ; il les veut personnelles, il les signe d'un nom propre et il les anime passionnément au souffle de son âme... moins grand peut-être que Phidias qui les animait doucement au souffle de l'âme universelle.

CHARLES BLANC.



JEUNE HOMME ASSIS [1].

RECHERCHES ET INDICATIONS

Le tableau chronologique de la vie et des ouvrages de Michel-Ange a été dressé avec beaucoup de soin par les annotateurs du Vasari de l'édition Lemonnier. Nous reproduisons ici leur consciencieux travail, en l'abrégeant sur certains points, en le modifiant un peu sur d'autres; non pas quant aux dates qui sont toutes précises, mais dans les développements qui sont placés sous ces dates.

1475 (1474 de l'ère florentine). 6 mars. Naissance de Michel-Ange, au château de Chiusi e Caprese, dans le Casentino. Il est mis en nourrice chez la femme d'un tailleur de pierres.

N. B. La différence qui existe entre l'ère florentine et l'ère romaine tient à ce que les uns calculent à partir de la naissance de Jésus-Christ, les autres à partir de la conception.

1488. 1er avril. Il entre en apprentissage dans l'atelier de Domenico et David Ghirlandajo, pour trois ans. — Il copie et enlumine une gravure de Martin Schoen.

1489. Dans le jardin des Médicis, il sculpte une tête de vieux Faune. Laurent le Magnifique le prend dans sa maison et Michel-Ange y demeure jusqu'à la mort du duc, arrivée en 1492. Dans l'intervalle, il fait le bas-relief des *Centaures*.

1492. Il sculpte une statue d'Hercule, haute de quatre brasses (environ 2 mètres, 30), laquelle fut portée en France par Jean-Baptiste della Palla, en 1529.

[1] Le bois placé en tête de cette page est gravé d'après une estampe du seizième siècle qui passe pour représenter Michel-Ange jeune.

1494. 22 janvier. Il fait une statue de neige pour l'amusement de Pierre de Médicis.

— Vers le mois de septembre de cette même année, il va à Bologne, puis à Venise, prévoyant l'expulsion prochaine des Médicis, qui furent chassés, en effet, le 8 novembre.

1495. Revenu à Florence, Michel-Ange y sculpte en marbre le *Cupidon endormi* dont nous avons parlé.

1496. 25 juin. Il va pour la première fois à Rome, conduit par un gentilhomme du cardinal de Saint-Georges et avec les recommandations de Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, qui n'avait point les sentiments de sa famille et n'avait point partagé l'exil des siens.

1499 ou 1500. Il sculpte le groupe de la *Pietà* (le Christ mort sur les genoux de la Vierge) pour Saint-Pierre de Rome.

1501. 5 juin. Le cardinal Piccolomini, depuis pape sous le nom de Pie III, commande à Michel-Ange quinze statues de marbre pour sa chapelle dans le dôme de Sienne.

— 2 juillet. Les fabriciens de Santa Maria del Fiore, cathédrale de Florence, délibèrent sur ce que l'on doit faire d'une figure colossale ébauchée, appelée *David*, qui est dans la cour de la fabrique.

— 16 juillet. Ils décident que Michel-Ange sera chargé de finir cette statue dans l'espace de deux ans, moyennant six florins d'or par mois.

1502. 2 août. La Seigneurie de Florence commande à Michel-Ange une autre figure de *David*, en bronze, qu'elle se propose d'offrir en présent au maréchal de Gié, Pierre

de Rohan, général des armées de Louis XII, lequel avait exprimé le désir d'avoir un David pareil à celui de Donatello.

1503. 29 avril. Vingt florins larges en or sont comptés à Michel-Ange, fils de Lodovico Buonarroti, à valoir sur le prix du David en bronze.

— 10 octobre. Nouveau paiement de vingt florins pour le même objet.

1503. 24 avril. Les consuls du métier de la laine et les fabriciens de Santa Maria del Fiore donnent à faire à Michel-Ange douze statues d'apôtres en marbre de Carrare, hautes de quatre brasses et demie, et destinées à la décoration du dôme (de la cathédrale). L'artiste devra en faire une par an, moyennant deux florins d'or par mois, toutes les dépenses de marbre, de voyage à Carrare et de nourriture pour lui et son aide, restant à la charge de la fabrique, qui de plus fera construire une maison à Pinti, tout exprès pour l'artiste.

1504. 25 janvier (1503 de l'ère florentine). La statue colossale du David en marbre étant finie, tous les artistes éminents de Florence sont appelés à Santa Maria del Fiore pour déterminer le lieu dans lequel il convient de placer la statue de Michel-Ange. (Léonard de Vinci est un des artistes qui prennent part à la délibération.)

— 1-30 avril. Simone del Pollaiolo et Michel-Ange sont chargés de conduire la statue, du dôme à la place du Palais-Vieux.

— 28 mai. La statue arrive à destination, et le trajet du dôme à la place dure quatre jours.

— 8 juin. La statue est posée sur le terre-plein qui est au devant du palais, à la place d'une *Judith* de Donatello.

— 11 juin. Cronaca et Antonio da San Gallo sont chargés par la Seigneurie de faire un piédestal pour ce David.

— 15 septembre. Jacopo et Andrea Piccolomini, frères et héritiers de Pie III, confirment la commande, faite à Michel-Ange par ce pontife, des quinze statues.

— 11 octobre. A cette date, quatre des quinze statues étaient faites, et Michel-Ange en avait reçu l'entier payement. Il redevait même deux cents ducats, — prorogation du temps accordé à l'artiste pour les onze figures qu'il lui reste à livrer.

1504. octobre. Le carton de la guerre de Pise est commencé en concurrence avec Léonard de Vinci. Il est fini au mois d'août de l'année suivante.

1505. 12 novembre. Michel-Ange à Carrare. Il y passe un contrat avec deux patrons de barque, Domenico Pargolo et Antonio da Merlo pour le transport à Rome de trente-quatre charretées de marbre, moyennant soixante-deux ducats d'or en or.

— 18 décembre. Les fabriciens de Santa Maria del Fiore, voyant que Michel Ange ne travaille pas aux statues des douze Apôtres, décident qu'ils lui feront payer un loyer de la maison qu'ils lui ont fait construire à Pinti.

— 27 janvier (toujours 1505 de l'ère florentine). Le sculpteur achète une terre à Pozzolatico, dans le bourg de San Stefano, au lieu dit Capiteto.

— 20 mai. Il est à Carrare pour la seconde fois, occupé de se procurer des marbres pour le tombeau de Jules II.

1506. 8 juillet. Bref du pape Jules II, invitant Buonarroti, qui s'était enfui de Rome, à y revenir, avec promesse qu'il ne serait pas inquiété.

— 10 novembre. Jules II arrive à Bologne et veut que Michel-Ange l'y vienne rejoindre. Le 27 de ce mois, le gonfalonier Soderini écrit deux lettres de recommandation, l'une au cardinal de Volterra, son frère, l'autre au cardinal de Pavie, et l'artiste muni de ces lettres se décide à partir pour aller trouver le pape à Bologne.

1507. 21 août. Michel-Ange est à Bologne. Il a terminé la statue en bronze de Jules II, statue colossale.

1508. 21 février. La statue en bronze de Jules II est découverte.

— « 18 mars. Michel-Ange est à Florence. Il accepte le bail de la maison que lui ont fait construire les fabriciens du Dôme, au prix de dix florins d'or.

— « 10 mai. Le gonfalonier Soderini écrit au marquis de Massa, Alberigo Malaspina, propriétaire des carrières de Carrare, de lui conserver un certain bloc de marbre dont Michel-Ange fera un groupe (celui de Cacus, probablement) pour la place des Seigneurs.

— 10 mai. Michel-Ange est à Rome. Il commence ce jour les fresques de la voûte dans la chapelle Sixtine.

1508. 24 septembre. Florimond Robertet, secrétaire des Finances sous Charles VIII et Louis XII, demande à la Seigneurie qu'on lui donne le David de bronze, destiné au maréchal de Gié (tombé en disgrâce), disant qu'il veut en orner le palais qu'il vient de se bâtir à Blois.

— 14 octobre. Le bronze était fondu, il ne restait plus qu'à le réparer (le nettoyer); Soderini promet de l'envoyer dans un mois.

— 16 décembre. Soderini écrit au marquis de Massa que Michel-Ange ne pourra se rendre à Carrare pour y ébaucher le bloc du Cacus, parce que le pape ne veut pas le laisser partir.

— 11 décembre. La statue en bronze de David est embarquée à Livourne pour la France.

1509. 3 janvier. Paiement à Michel-Ange et au ciseleur Benedetto de Rovezzano, de dix florins pour le David en bronze.

— 4 janvier. Soderini écrit aux ambassadeurs florentins en France, qu'il n'a jamais été question de fournir pour ce David un piédestal (comme le demandait sans doute Robertet).

— 3 février. Les ambassadeurs répondent qu'on n'en a plus parlé, *non se ne era più ragionato*.

— 1er novembre. A cette date, suivant les annotateurs de Vasari, fut découverte la moitié de la voûte de la Sixtine, après vingt mois de travail. Mais il n'y a pas vingt mois du 10 mai, date précisée par Michel-Ange lui-même, au 1er novembre : c'est à peine s'il y a dix-huit mois. Or, Vasari et Condivi disent l'un et l'autre vingt mois. Il faut donc croire qu'il y a eu une confusion dans l'esprit de Vasari, et que si la voûte fut découverte le jour de la Toussaint, ce fut en 1512, lorsqu'elle était entièrement terminée. Ce n'est pas la peine de dresser un tableau chronologique, si l'on ne doit pas le faire avec précision, quand on en a les éléments. Ce fut à la fin de 1509 (à la Noël peut-être) ou au commencement de 1510 que la première moitié de la voûte dut être montrée au pape et au public.

1511. 30 décembre. La statue en bronze de Jules II est renversée et mise en pièces par le peuple de Bologne.

1512. 28 mai. Michel-Ange achète un bien avec une maison de maître à San Stefano in Pane, lieu dit la Loggia.

— 20 juin. Il achète une pièce de terre dans le même pays, au lieu dit Stradello.

— 15 octobre. Lettre de Sébastien del Piombo à Michel-Ange. Il y raconte une audience qu'il a eue du pape, et

ce que lui a dit Jules II des vains efforts que fait Raphaël pour s'approprier la manière terrible de Michel-Ange.

1513. 24 février. Mort du pape Jules II. Il laisse les cardinaux Santi Quattro et Aginense chargés de lui faire faire un tombeau moins magnifique que celui convenu d'abord avec Michel-Ange.

1515, vers la fin. Buonarroti fait un modèle pour la façade de Saint-Laurent, par ordre de Léon X, venu à Florence.
— L'artiste achète un bien dans le bourg de Santa Maria, à Settignano.

1516. 1er novembre. Troisième voyage de Michel-Ange à Carrare. Il donne cent ducats d'or à Francesco de Pelliccia, à titre d'arrhes pour le marbre de quatre figures, hautes de quatre brasses et demie chacune, qui seront ébauchées sur les indications du sculpteur et qui sont estimées dix-huit ducats d'or chacune. Autre contrat pour les marbres de quinze figures de même proportion, que Pellicia devra fournir, une tous les deux mois.

1517. 6 mars. Quatrième séjour de l'artiste à Carrare. Il paie vingt ducats d'or à valoir sur le prix de deux colonnes de marbre blanc, destinées à la façade de Saint-Laurent, à Florence.
— 14 mars. Il paie cinquante ducats d'or à titre d'arrhes pour cent charretées de marbre qui doivent être portées dans l'espace d'un an, de la carrière sur les barques. Dans ces marbres devront se trouver deux figures de cinq brasses chacune, quatre de quatre brasses et demie, et deux colonnes de dix brasses.
— 7 avril. Buonarroti est encore à Carrare. Annulation du contrat passé le 1er novembre 1516 avec Pellicia, et restitution au sculpteur des cent ducats payés d'avance.
— 16 mai. Il paie dix ducats au lieu de cinq ou six qu'on lui demandait, à Léonardo, dit Casione, de Carrare, pour gratification aux ouvriers qui s'occupent d'extraire les cent charretées de marbre.
— 6 août. Michel-Ange écrit de Seravezza à Girolamo del Bardella, pour lui demander s'il se charge de conduire ses marbres à Pise.
— 16 et 18 août. Il est à Carrare, s'occupant toujours du transport de ses marbres.

1518. 19 avril. Il charge un sculpteur florentin Donato Benci, de suivre pour lui l'affaire du transport.
— 14 juillet. Il achète au chapitre de Santa Maria del Fiore une maison à Florence, dans la via Mozza.
— 28, 29 et 30 octobre. Il est de nouveau à Carrare, s'occupant toujours de marbres.
— 28 décembre. Une lettre de Goro Gheri, écrite de Florence, donne à penser que Michel-Ange était alors à Rome.

1519. 20 octobre. Michel-Ange à Florence. Il signe la pétition adressée à Léon X, pour que les restes du Dante soient rapportés de Ravenne à Florence et il offre d'élever un tombeau au « divin poëte. »
— 27 octobre. Il achète un bien à San Michelagnolo de Rovezzano, au lieu dit Fitto.
« 29 décembre. Lettre de Sébastien del Piombo relative à la *Résurrection de Lazare*.

1520. Fin mars. On commence à construire la nouvelle sacristie de Saint-Laurent, par ordre de Léon X, pour y élever les tombeaux de Julien de Médicis, son père, et de Laurent, son neveu.
— 11 avril. Michel-Ange est à Florence, malade. — Il achète une pièce de terre, dans le bourg de Santa Maria, à Settignano.

1521. 13 mars. Mort de Léon X.
— 10 avril. Séjour à Carrare. Paiement à Scipione, marbrier de Settignano, de dix ducats, à-compte sur son salaire pour l'extraction des marbres destinés aux mausolées de San Lorenzo.
— 22 avril. Michel-Ange, toujours à Carrare, achète des marbres pour les tombeaux des Médicis à San Lorenzo, et fait ébaucher, selon son dessin, une figure de Vierge assise (probablement celle qui est placée dans la sacristie entre les deux tombeaux).
— Avril. La première colonne de marbre pour la façade de l'église San Lorenzo arrive de Pietra Santa à Florence.
— 26 octobre. Buonarroti termine la statue du Christ qui est dans l'église de la Minerve, à Rome, et il paie son praticien.

1522-1523. Durant le pontificat d'Adrien VI, qui régna un an et huit mois, Michel-Ange s'occupe du tombeau de Jules II.

1523. 16 juin. Balthasar de Castiglione porte de Rome au marquis de Mantoue, un projet d'habitation avec jardin, dessiné par Michel-Ange.
— 25 novembre. L'artiste est à Florence. Il écrit à son praticien Topolino, pour des marbres à fournir à Bernardino di Pier Basso.
On paie à Michel-Ange 1,150 écus, pour vingt-trois mois de la pension qui lui était allouée comme architecte de la bibliothèque Laurentienne, à Florence.

1524. 19 octobre. Le sculpteur reçoit 400 ducats d'or, faisant huit mois de la pension, à 50 ducats par mois, que le pape Clément VII lui avait allouée pour les tombeaux des Médicis, à San Lorenzo.

1525. Il est appelé à Rome par Clément VII pour les mesures à prendre afin de terminer la Bibliothèque et la sacristie de San Lorenzo.
— 14 avril. A ce jour Michel-Ange avait reçu pour ses travaux à la Bibliothèque Laurentienne 8,516 ducats d'or.

1528. 2 août. La seigneurie de Florence décide qu'on donnera à Buonarroti un bloc de marbre arrivé de Carrare depuis trois ans, pour qu'il en tire un groupe de sa composition, dont serait ornée telle place que la Seigneurie désignerait. L'artiste avait l'intention d'en tirer un Samson avec un ou deux Philistins; mais plus tard ce marbre fut donné par les Médicis à Bandinelli qui en fit le groupe d'Hercule et Cacus.

1529. 6 avril. Après la chute des Médicis, Michel-Ange est nommé commissaire général des fortifications de Florence pour un an, à raison d'un florin d'or par mois.
— 28, 29, 30 avril. Tosinghi, commissaire général de la République à Pise, demande que Michel-Ange soit envoyé pour visiter les fortifications et les réparer.
— 5 juin. Michel-Ange est à Pise et s'y occupe des travaux de défense. — 17-19 juin. Il vaque aux fortifications de l'Arno.
— 28 juillet. Il est envoyé à Ferrare pour voir les fortifications et les batteries des remparts de cette ville. — Le 2 août, il y arrive; — le 4, il inspecte les murailles, et le duc Alphonse lui en fait personnellement les honneurs; — le 9 août, Giugni, ambassadeur des Florentins à Ferrare, écrit que le duc voudrait avoir un plan de Florence et des environs pour donner son avis sur les fortifications à faire.
— Michel-Ange, de retour à Florence, peint, pendant le siége, une *Léda*, destinée au duc Alphonse de Ferrare, et il travaille secrètement au tombeau des Médicis.

— Fin de septembre. Michel-Ange s'échappe de Florence avec Antonio Mini et Rinaldo Corsini, et s'en va à Venise par Ferrare.

« Vers le 6 octobre, il arrive à Venise et se loge à la Giudecca. Il demeure à Venise quatorze jours et il y dépense 20 livres.

— 20 octobre, on lui fait tenir un sauf-conduit pour rentrer à Florence.

— « 9 novembre. Parti de Venise, il repasse par Ferrare et prend une lettre de recommandation de Giugni pour la Seigneurie.

— 23 novembre. La peine encourue par lui comme rebelle et fugitif, est commuée en une expulsion pour trois ans du grand conseil de la Cité.

— De retour à Florence, il répare les avaries faites au campanile de San Miniato.

1530. 12 août. Aussitôt la prise de Florence, Michel-Ange se cache.

— 11 novembre. Le pape déclare qu'il rendra au sculpteur sa pension, s'il veut reprendre les sculptures des tombeaux de Saint-Laurent.

1531. 26 mai. Invité par Frédéric Gonzague, duc de Mantoue, à lui faire un ouvrage de sa main, Michel-Ange se récuse.

— 29 septembre. Les deux figures de femmes qui décorent les tombeaux des Médicis à Saint-Laurent, sont terminees ; les figures d'hommes sont à moitié faites.

— 21 novembre. Michel-Ange, épuisé de fatigue, reçoit de Clément VII un bref qui lui ordonne le repos, sous peine d'excommunication *latæ sententiæ.*

— 4 décembre. Le ministre du duc d'Urbin à Rome prépare une nouvelle convention avec Michel-Ange, au sujet du tombeau de Jules II.

1532. 29 avril. Nouvelle convention faite en présence du pape pour le tombeau de Jules II. Le jour même Michel-Ange est envoyé à Florence par le pape.

1533. 12 septembre. Le maître paye à Urbino, à valoir sur ses gages, quarante *grossoni.*

— 22 septembre. Il a une conférence avec le pape à San-Miniato, et ce jour-là, Sébastien del Piombo lui donne son cheval.

1534. 25 septembre. Mort de Clément VII. Les travaux de San-Lorenzo sont suspendus.

1536. 1er septembre. Bref de Paul III qui nomme Michel-Ange peintre, sculpteur et architecte du palais Vatican.

— 7 septembre. Vasari envoie au poëte l'Arétin une tête de cire et une maquette de sainte Catherine, de la main de Michel-Ange.

1537. 4 juillet. Lettre de Girolamo Staccoli, au sujet d'une salière d'argent que Buonarroti a modelée pour le duc d'Urbin.

— 15 septembre. Lettre de l'Arétin à Michel-Ange, décrivant un Jugement dernier, tel que le poëte l'imagine.

— 12 octobre. Le duc d'Urbin écrit à son ministre à Rome, au sujet d'un modèle de cheval en cire fait par Michel Ange.

— 5 décembre. Antoine-Marie Piccolomini, héritier de Pie III, cède à Paolo di Oliviero la créance qu'il a sur Michel-Ange, lequel lui doit cent écus sur les quinze statues qu'il devait faire et qu'il n'a pas faites.

— 18 décembre. Bref du pape Paul III relatif aux peintures de la Sixtine et au tombeau de Jules II. Cession d'un péage sur le Pô.

1538. 9 mai. Le camerlingue du pape écrit à Michel-Ange que la cession que le pape lui a faite du péage d'un pont sur le Pô est enregistrée sur les livres de la Chambre apostolique.

1540, fin novembre. Le peintre remercie Niccolò Martelli d'un sonnet sur le Jugement dernier.

1541. 23 novembre. Le cardinal Ascanio Parisani écrit au duc d'Urbin pour l'engager à consentir que le tombeau de Jules II soit fait par d'autres sculpteurs, sur les dessins et sous la surveillance de Michel-Ange.

— 25 décembre. Le jour de Noël, on découvre la fresque du *Jugement dernier.*

1542. 6 mai. Lettre du duc d'Urbin à Michel-Ange relative au tombeau de Jules II.

— Juillet. L'artiste supplie le pape, qui le chargeait de peindre encore la chapelle Pauline, de le laisser travailler au tombeau de Jules.

— 20 août. Nouvelle et dernière convention entre Michel-Ange et le ministre du duc d'Urbin, Girolamo Tiranno, relativement au tombeau de Jules II. A cette date le tombeau se construisait dans l'église San Pietro in Vincoli.

— 24 octobre. Le duc d'Urbin refuse de ratifier la convention faite par son agent, et il l'écrit à l'évêque de Sinigaglia.

— 11 novembre. Lettre du duc à son agent Girolamo Tiranno dans le même sens.

1544. Janvier. Michel-Ange dessine un tombeau pour Cecchino Bracci, mort à Rome à l'âge de seize ans.

— Juin. Blessé dans une chute, l'artiste est soigné malgré lui par Luigi del Riccio, agent des Strozzi à Rome.

1545. Novembre. L'Arétin, après avoir vu une esquisse du *Jugement dernier*, écrit à Michel-Ange une lettre mordante et irrévérencieuse, l'accusant d'avoir montré de l'irreligion dans cette fresque, et le taxant presque d'improbité à l'endroit du tombeau de Jules II.

1546. 8 février. François Ier, roi de France, écrit à Michel-Ange pour lui demander un travail de sa main, et la permission de faire mouler par Primatice la Notre-Dame delle Febbre (la *Pietà* qui est à Saint-Pierre), et le Christ de la Minerve.

— 2 octobre. Il est invité par Cosme I à retourner à Florence. Le duc lui promet de le faire entrer dans le sénat des quarante-huit.

1547. 1er janvier. Antonio da Sangallo étant mort, Michel-Ange est nommé architecte de Saint-Pierre. Il n'accepte qu'à la condition de ne recevoir aucun traitement.

— Février. Mort de Vittoria Colonna. Michel-Ange assiste à ses derniers moments.

— 10 septembre. Le péage sur le Pô lui est échangé contre le revenu d'une chancellerie à Rimini.

1549. Lettre de Michel-Ange à Luca Martini sur le commentaire lu par Benedetto Varchi à l'Académie della Crusca, touchant un sonnet de lui, Michel-Ange, qui est un des plus beaux qu'il ait faits :

Non ha l'ottimo artista alcun concetto,
Ch'un marmo solo in se non circoscriva
Col suo soverchio, e solo a quello arriva
La man che obedisce all' intelletto.

Il mal ch'io fuggo e'l ben ch'io mi prometto,
In te, donna leggiadra, altera e diva,
Tal si nasconde, e perch'io più non viva
Contraria ho l'arte al desiato effetto.

Amor dunque non ha, nè tua beltate
O fortuna, o durezza, o gran disdegno,
Del mio mal colpa, o mio destino, o sorte.

Se dentro del tuo cor morte e pietate
Porti in un tempo, e che'l mio basso ingegno
Non sappia ardendo trarne altro che morte.

Ce sonnet peut se traduire ainsi :

Il n'est pas une pensée d'un grand artiste qui ne soit renfermée dans le seul bloc de marbre; mais il n'y a que la main guidée par l'intelligence, qui puisse l'en dégager.

Le mal que je fuis et le bien que j'espère tu les recèles en toi, beauté fière et divine, et moi j'ai dans mon cœur un art contraire à mon sentiment, et cette contradiction me fait mourir.

Ce n'est donc ni l'amour, ni la beauté, ni la fortune, ni tes rigueurs, ni tes dédains, ni mon sort qui sont la cause de mon mal,

Puisque tu portes dans ton cœur à la fois la mort et la vie, et que mon génie impuissant ne sait y puiser que la mort.

1549-1550. Fresques de la chapelle Pauline.

— 10 novembre. Mort du pape Paul III.

1550. Mars. Sonnet de Michel-Ange, adressé à Vasari, qui lui avait présenté un exemplaire de ses *Vies des peintres*, imprimées par Torrentino.

— 1er août. Michel-Ange écrit à Vasari, au sujet de l'église San Pietro in Montorio et de l'église Saint-Jean des Florentins.

— 13 octobre. Il écrit de nouveau à Vasari sur la chapelle et les tombeaux de la famille del Monte dans l'église San Pietro in Montorio. Il s'occupe du groupe de la Déposition de croix qui est placée aujourd'hui à Santa Maria del Fiore (autrement dit, au Dôme de Florence).

1551. 1ers jours de janvier. Le pape Jules III réunit les fabriciens de Saint-Pierre et quelques cardinaux pour écouter les accusations portées contre Michel-Ange, au sujet de la construction du monument. L'architecte les réfute.

1552. 23 janvier. Bref du pape Jules III par lequel il confirme à Michel-Ange le titre et les fonctions d'architecte de Saint-Pierre.

1553. 17 novembre. Annibal Caro écrit à Antonio Gallo pour justifier Michel-Ange au sujet du tombeau de Jules II. Il dit que les papes Clément VII et Paul III ont empêché l'artiste de tenir ses engagements primitifs.

1554. Buonarroti dote la fille d'un charcutier (*pizzicarolo*), Vincenzia di Michele. La dot est de cinquante écus d'or.

— Avril. Leonardo Buonarroti, son neveu, a un fils qu'il baptise du nom de Michel-Ange. Lettre du peintre à Vasari sur ce sujet.

« 20 août. Vasari l'engage par une lettre pressante à venir à Florence pour y servir les projets du duc Cosme.

1555. Lettre de Michel-Ange au même, avec envoi d'un sonnet de sa composition, pour prouver qu'il n'est pas tombé en enfance, *rimbambito*.

— 19 juillet. Buonarroti, par l'entremise de son neveu, vend une pièce de terre située à Florence, via di San Gallo, près l'hôpital de Lupi.

— 28 septembre. Nouvelles instances de Vasari et de Tribolo pour l'engager, au nom du duc Cosme, à retourner à Florence, pour s'y occuper de la sacristie et de la Bibliothèque de San Lorenzo, non encore achevées.

1556. Mort d'Urbino, serviteur et ami de Michel-Ange. Lettre désolée de l'artiste sur cette mort.

— Septembre. A l'approche de l'armée espagnole, Michel-Ange, âgé de quatre-vingt-un ans, se réfugie dans les montagnes de Spolète.

1557. 28 mars. Il écrit une lettre touchante à la veuve d'Urbino.

— 8 mai. Nouvelles lettres du duc Cosme et de Vasari pour rappeler Michel-Ange à Florence. On lui promet de ne lui imposer aucun travail.

— Fin mai. Réponse de Michel-Ange à ces deux lettres. Je ne veux pas et ne peux pas abandonner la construction de Saint-Pierre. Ce serait une honte et un péché. »

— Juin. Il écrit à Vasari au sujet de l'erreur commise par le contre-maître dans la voûte de la chapelle du roi, à Saint-Pierre.

— 1er juillet. Il écrit à son neveu Leonardo pour s'excuser de ne pouvoir aller à Florence, retenu qu'il est par les travaux de Saint-Pierre.

— Août. Il écrit à Vasari pour le charger de remercier le duc Cosme d'avoir renoncé à ses instances.

1558. 6 juin. Le duc Cosme écrit encore une fois à Rome pour qu'on sollicite Michel-Ange de revenir à Florence, où il sera comblé d'honneurs. La lettre est adressée au cardinal Carpi.

— Michel-Ange fait un modèle en relief de la coupole de Saint-Pierre. Vasari en a donné la description.

1559. 18 février (1558 de l'ère florentine). Bartolommeo Ammanati envoie au duc Cosme un nouveau modèle d'escalier fait par Michel-Ange pour la Bibliothèque Laurentienne.

— 7 juillet. Gian Francesco Sottini écrit de Rome au duc Cosme que Michel-Ange, pressé encore de retourner à Florence, a pleuré de tendresse et s'est excusé sur son âge, sur ses infirmités, dont la principale est la pierre.

— 19 octobre. Les consuls de la nation florentine à Rome, écrivent au duc qu'ils ont demandé à Michel-Ange un dessin pour l'église Saint-Jean des Florentins, et qu'ils le prient de joindre ses prières aux leurs.

— 26 octobre. Le duc Cosme leur envoie la lettre demandée pour Michel-Ange.

— 1er novembre. L'artiste répond au duc qu'il a fait plusieurs dessins pour l'église des Florentins, et que ceux-ci en ont choisi un qu'il trouve, lui, le plus beau.

— 2 décembre. La nation florentine envoie au duc le dessin de Michel-Ange, mis au net, *messo a pulito* (par Tiberio Calcagni).

— 22 décembre. Le duc écrit à Buonarroti pour le féliciter et le remercier de son dessin, lui demandant toujours son avis et ses conseils pour la construction de l'église.

1560. 5 mars. Michel-Ange répond au duc qu'il fera de son mieux et qu'il lui envoie Tiberio Calcagni avec de nouveaux dessins, plus détaillés.

« A la demande de Pie IV, il fait le dessin d'un tombeau pour le marquis de Marignano, frère du pape, tombeau exécuté ensuite dans le Dôme de Milan par Lione Lioni, sculpteur arétin.

— Dessins pour la porte Pia et d'autres portes de Rome, faits à la demande du pape.

— Mars. Le cardinal Jean de Médicis, fils de Cosme, part pour Rome et y demeure trois mois.

— 8 avril. Vasari écrit au duc quelles sont les raisons qui empêchent Michel-Ange d'aller à Florence. Ils ont, du reste, vaqué ensemble au dessin du pont de Santa Trinità, à Florence, et ils en ont raisonné.

— 13 septembre. Buonarroti veut se démettre de ses fonctions d'architecte de Saint-Pierre. Il en écrit une lettre au cardinal Carpi, se plaignant que S. E. ait ajouté foi à ce qu'on lui a dit des travaux.

— Novembre. Le duc Cosme arrive à Rome, Michel-Ange va le voir. Le fils du duc ne parle à Michel-Ange que la barette à la main.

1561. 5 avril. Bartolommeo Ammanati envoie de Florence à Buonarroti un livre de poésies, composé par sa femme Laura, et imprimé en 1560.

1562. Intrigues de Nanni di Baccio Bigio pour remplacer Michel-Ange comme architecte de Saint-Pierre.

1563. 13 janvier. Michel-Ange est élu de l'Académie florentine des maîtres du dessin.

1564. 18 février (soit 1563 de l'ère florentine). Mort de Michel-Ange.

— Gherardo Fidelissimi écrit au duc pour lui annoncer cette mort, ajoutant que le défunt a exprimé le désir d'être enterré à Florence.

— 2 mars. L'Académie de Florence veut honorer la mémoire de ce grand homme par des obsèques dignes de lui; elle en écrit au duc, qui répond, de Pise, pour acquiescer à ce vœu.

— Le duc écrit à Benedetto Varchi pour le prier de faire l'oraison funèbre.

— 11 mars. Le corps de Michel-Ange, secrètement enlevé par son neveu, est porté de Rome à Florence, et y arrive ce jour-là.

— 12 mars. Le corps est porté à Santa Croce par l'Académie entière. Les vieux ont des torches, les plus jeunes ont mis le cercueil sur leurs épaules.

— 14 juillet. Obsèques solennelles de Michel-Ange dans l'église San Lorenzo. Elles sont décrites dans un petit livre imprimé à Florence, en cette même année, et dans une lettre de Vasari au duc Cosme, lettre reproduite en substance dans la seconde édition de ses *Vies des peintres*.

1564-1568. Dans cet intervalle est élevé, sur les dessins de Vasari, le mausolée de Michel-Ange, à Santa Croce.

LISTE DES OUVRAGES DE MICHEL-ANGE QUI ONT PÉRI.

1. La *Statue d'Hercule*, haute de plus de deux mètres, envoyée au roi de France par Jean-Baptiste della Palla, en 1529. Il n'en reste aucune trace.

2. Le *Cupidon endormi*, marbre qui appartenait à la famille d'Este. Disparu depuis le siége de Mantoue, en 1573.

3. La *statue en bronze de David*, donnée par la Seigneurie de Florence à Florimond Robertet, secrétaire des finances en France, lui est expédiée de Livourne à Blois, en novembre 1508. On ne sait ce qu'elle est devenue.

4. Le *Carton de la guerre de Pise*. Ce carton fameux, fait de 1504 à 1505, en concurrence avec Léonard de Vinci, est horriblement coupé en morceaux (peut-être par les mains jalouses de Bandinelli?) et les fragments vénérables de cette chose divine, *cosa divina*, périssent eux-mêmes quelques années après. Il n'en reste que les estampes de Marc-Antoine et d'Augustin Vénitien, et une ancienne copie en clair-obscur, maintenant à Holkam-House, dans le comté de Norfolk, en Angleterre.

5. La *Statue colossale de Jules II*. Cette statue jetée en bronze, en 1508, fut mise en pièces par le peuple de Bologne en 1511. Le duc Alphonse de Ferrare en fondit les morceaux et en fit une pièce de canon, ne conservant que la tête. Mais cette tête elle-même a disparu.

6. La *Léda*. Cette peinture faite en 1529-1530, fut donnée à Mini qui la transporta en France. Après avoir été conservée un siècle à Fontainebleau, elle fut détruite par ordre du ministre Desnoyers; mais il en restait encore une ombre du temps de Mariette; elle fut reprise par un restaurateur, et sa restauration même a disparu. Il en existe une copie ancienne à l'Académie de Londres.

7. Michel-Ange, après avoir brisé le groupe en marbre de la Déposition de croix qui est maintenant au dôme de Florence, en commença un autre beaucoup plus petit, qui est probablement perdu.

8. Un *bas-relief rond*, représentant une Madone envoyée en Flandre vers 1506 ou 1507. On ignore ce que ce bronze est devenu.

9. Un *Exemplaire du Dante* que Michel-Ange avait couvert de dessins sur les marges. Ce précieux livre périt dans un naufrage,

BIBLIOGRAPHIE

Nous donnons ici un petit catalogue des ouvrages biographiques ou critiques, écrits sur Michel-Ange (de ceux que nous connaissons et nous ne les connaissons pas tous, il s'en faut).

VASARI. Sa vie de Michel-Ange est imprimée dans le dernier volume des *Vite dei pittori*, dont la première édition parut du vivant de Michel-Ange en 1550, et la seconde très-amplifiée, en 1568.

CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti dal suo scolare Ascanio Condivi*. Florence, 1553. Une seconde édition en fut publiée, en 1746, par A. F. Gori, avec les annotations de Mariette, celles de Domenico Maria-Manni, et celles de Gori lui-même.

BENEDETTO VARCHI, *Orazione in morte di Michelagnolo Buonarroti*. Oraison funèbre prononcée par cet illustre historien, aux obsèques de Michel-Ange, à Florence, le 12 juillet 1564.

Ce sont là les principales sources auxquelles ont puisé les biographes qui ont suivi, dont quelques-uns, pourtant, ont trouvé de nouveaux documents.

DUPPA, *Life of Michæl Angelo Buonarroti*, Londres, 1816, in-8°.

STENDHAL. *Histoire de la peinture en Italie*. Il s'y trouve une vie de Michel-Ange très-détaillée. La première édition parut en 1817; une seconde a été publiée en 1860. Paris, Michel Lévy frères.

QUATREMÈRE DE QUINCY, *Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange Bonarroti, ornée d'un portrait*, Paris, Firmin Didot, in-8°, MDCCCXXXV.

CHARLES CLÉMENT, *Michel-Ange, Léonard de Vinci et Raphaël*. Paris, Michel Lévy, 1861. On y trouve entre autres particularités intéressantes, des développements curieux sur Vittoria Colonna.

CH. PERKINS, *Tuscan sculptors, their lives*, Londres, 1864. Cet ouvrage a été traduit de l'anglais par M. Haussoullier. Les *Sculpteurs italiens*. Paris, Renouard, 1869. L'auteur y donne quelques lettres inédites, tirées des manuscrits du British Museum.

RACZYNSKI, *Les Arts en Portugal*. Paris, Renouard, 1846. On y trouve de très-curieux extraits des manuscrits de François de Hollande, Portugais, qui vivait à Rome du temps

de Michel-Ange et qui rapporte les conversations du grand homme avec Vittoria Colonna, Lactance Tolomei et lui, François, touchant la peinture.

Frédéric Reiset, Un *Bronze de Michel-Ange*, Paris, Thunod, 1853. Opuscule de 60 pages in-12, Recherches sur le David de bronze envoyé en France, en 1508, à Florimond Robertet.

Grimm, Vie de Michel-Ange, en allemand. *Leben Michelangelos...*

Harford, *Life of Michel-Angelo*, en deux volumes.

Varcollier, *Poésies de Michel-Ange*, traduction en français, 1826.

On trouve encore des renseignements historiques ou critiques sur Michel-Ange dans une foule d'auteurs. On peut consulter notamment :

Blaise de Vigenère, dans les *Images et tableaux de plate peinture des deux Philostrate.*

Benvenuto Cellini, dans son autobiographie et dans son traité de sculpture.

Varchi, dans les *Storie fiorentine.*

Filippo Titi, dans sa *Descrizione delle pitture, sculture e architetture di Roma.* in Roma, MDCCLXIII.

Gaye, dans son *Carteggio inedito d'artisti*, Florence, 1840, en trois volumes.

Mariette, dans son *Abecedario* où se trouvent quelques pages qui ne sont pas dans l'édition de Condivi, publiée en 1746.

Gambi, dans ses *Storie fiorentine*, imprimées par le père San Luigi dans les *Delizie degli eruditi toscani*, tome XXII.

Gualandi, dans ses *Memorie di belle arti.*

Les *Lettere pittoriche* publiées en italien, en 1754, 1759, 1766, en 7 volumes in-8°, et en français par Jay, qui n'en a donné qu'un choix en 1817.

Dennistoun, dans sa vie des ducs d'Urbin, en anglais, *Dukes of Urbino*, en deux volumes.

Freddani, dans le *Ragionamento storico su le diverse gite fatte a Carrara da Michel Angiolo Buonarroti*, Massa, 1837, in-8°.

Campori, dans son *Catalogo degli artisti italiani e stranieri*, Modena, 1855.

Rio, dans le tome IV de l'*Art chrétien*, Paris, Hachette, 1867.

Mais, à vrai dire, toute la substance qu'on pouvait tirer de ces livres et de plusieurs autres, a été réunie et fort bien digérée dans les annotations et le tableau chronologique ajoutés à l'édition de Vasari publiée à Florence, par Lemonnier, en 14 volumes, de 1846 à 1855.

OUVRAGES DE MICHEL-ANGE

QUI SE TROUVENT DANS LES GALERIES PUBLIQUES OU PARTICULIÈRES DE L'EUROPE.

Florence. Sur le perron du Palais-Vieux, place de la Signoria, se trouve la statue colossale de David en marbre.

— Dans le Dôme (Santa-Maria del Fiore) derrière le maître-autel, le groupe en marbre de la Déposition de croix, que Michel-Ange avait sculptée pour son tombeau et qui demeura inachevée. C'est ce groupe que l'artiste avait brisé dans un moment d'impatience, et qui fut rajusté par Tiberio Calcagni.

— A San Lorenzo, dans la nouvelle sacristie, les tombeaux des Médicis. Les statues de Michel-Ange y sont au nombre de sept. Sur le tombeau de Julien, la statue assise de Julien de Médicis et plus bas, les deux figures couchées du Jour et de la Nuit. Sur le tombeau de Laurent II, la statue de ce prince, appelée le *Pensieroso*, et plus bas, les deux figures couchées de l'Aurore et du Crépuscule.

De très-belles réductions de ces marbres ont été faites à Florence pour M. Thiers, par un ancien pensionnaire de Rome, M. Maniglier, qui a su conserver dans des proportions beaucoup moindres, le caractère de grandeur, de force, et de fierté ressentie, qui distingue les originaux.

Entre les deux mausolées, la Vierge allaitant l'enfant Jésus, groupe non terminé.

— A la Galerie des Uffizi, sont des sculptures de Michel-Ange : un Adonis mort, la Statue de Bacchus ivre ; une figure ébauchée d'Apollon ; le buste de Brutus inachevé, et le masque de Faune que l'artiste sculpta à l'âge de quinze ans.

Dans la tribune (où sont réunis des chefs-d'œuvre) est la *Sainte Famille*, un des rares tableaux de Michel-Ange. La galerie contient aussi un grand nombre de dessins du maître, entre autres le plan du tombeau de Jules II, les esquisses des tombeaux des Médicis et une quantité de dessins d'architecture, conservés dans des portefeuilles.

Cette même Galerie des offices renferme vingt-deux dessins du maître. Ils ont été catalogués par feu notre regrettable confrère, Léon Lagrange, en 1862, dans la *Gazette des beaux-arts*, tome XII de la première série.

1. Croquis accompagné de quelques lignes d'écriture illisible.

2. Jambes d'écorchés.

3-4-5. Croquis à la plume. Dans le plus grand on voit des enfants qui jouent à la main chaude.

6. Figure d'homme drapée, à la sanguine. Ce personnage de grande tournure, tient une épée.

7. Figures nues. Croquis peu arrêté, au crayon de plomb ou peut-être à la plume, avec une encre pâle.

8 9. Plusieurs figures de la même femme aux traits vigoureux fortement accentués. Dans l'une, elle est vue à mi-corps, vêtue d'une veste courte comme celle des femmes d'Albano. Sa coiffure offre l'assemblage le plus singulier : une corne se dresse au sommet de la tête et se recourbe en avant; une profusion de nattes, de tresses, de torsades l'enlace et la soutient : les cheveux ondés, crêpés, frisés se contournent en mille façons et se mêlent à un voile qui retombe sans les cacher. Cette coiffure compliquée, dit Lagrange, paraît être ce qui a séduit Michel-Ange. Il l'a reproduite de profil, de face, de trois quarts; il l'a arrangée de sa main, il l'a modifiée pour la rebâtir de nouveau. Et toujours il a su conserver, malgré la finesse et la recherche des détails, un caractère d'ensemble d'une émouvante grandeur.

« On a voulu nommer cette figure Vittoria Colonna. Non, jamais la savante Vittoria n'a eu ces grands traits, cette bouche farouche, ces yeux clairs d'une expression sauvage, cette physionomie sérieuse et muette qui rappelle la gravité du buffle. Type étrange et saisissant, sphinx inerte, nous diras-tu où Michel-Ange t'a rencontrée, pourquoi il t'a arrêtée au passage, et pourquoi, après t'avoir caressée si longtemps de la pointe de son crayon, il t'a laissée là comme s'il désespérait de te trouver une place parmi les êtres vivants ? »

10. Très-beau dessin à la plume, aux hachures fines et croisées, très-fini. A gauche, une femme assise regarde dans un miroir; près d'elle, un petit génie arrache un grand masque de vieillard qu'un autre petit génie tient devant

lui, le front en bas. C'est sans doute une allégorie de la *Prudence*.

11-15. Croquis mêlés.

16-17. Deux croquis d'architecture. L'un est une première idée du tombeau projeté de Jules II, l'autre un croquis du tombeau des Médicis, tel que l'avait d'abord conçu Michel-Ange. Les belles statues couchées s'y trouvent déjà, mais isolées chacune sur un sarcophage dont la moulure supérieure se termine de chaque côté par une volute sur le même plan. On sait que dans le monument, cette moulure suit un plan incliné, ce qui donne aux statues une attitude plus penchée et produit par le rapprochement dos à dos des deux figures, dans les deux groupes, un effet symétrique plus harmonieux. Ces deux croquis sont à la plume, lavés de bistre.

18. Femme demi-nue, à cheval sur une roue, la *Fortune*. Dessin au crayon noir sur papier gris, très-fini et fondu avec un soin qui le rend suspect. « La tête, dit Lagrange, a une douceur un peu efféminée; mais le modelé du torse s'accuse avec une énergie voilée, d'une incomparable puissance. La hanche s'attache comme celle du *Bacchus;* les plans du ventre, vus un peu en raccourci, offraient une difficulté qu'un sculpteur seul pouvait vaincre avec un tel succès.

19-20. Études de têtes au crayon noir. On y retrouve, vue de face, la femme de la coiffure à la corne. Il y a aussi une



TÊTE DE VIEILLE ROMAINE.

tête de vieille Romaine d'un grand caractère : une sorte de sibylle en costume de ville.

21-22. Deux croquis à la plume. L'un est un démon sous lequel on lit. *Un demonio di M. A. Buonarota per il Giudizio in capella di Sisto IV in Vatic° in opera : li ha fatto i piedi d'uccello di rapina, però qui sono transcurati* — 20 *maggio* 1700 — Regallo del H. Magnavacca di Bologna.

— Dans le Palais-ducal ou Palais-vieux, une statue non terminée : c'est une Victoire domptant un prisonnier. La tête de la Victoire est une tête d'homme.

— Au Palais Pitti, dans la salle de Jupiter, les *Parques*, autre tableau qu'on suppose avoir été peint par le Rosso sur le dessin du maître.

— Dans le jardin de Boboli, on montre quatre figures dites de Michel-Ange qu'il aurait ébauchées pour le tombeau de Jules II. Ces ébauches ne paraissent pas dignes de lui.

— Dans la maison Buonarroti, via Ghibellini, cédée au gouvernement, on montre beaucoup d'objets ayant appartenu à Michel-Ange, des dessins de lui, des peintures de sa jeunesse, quelques maquettes et son masque coulé en bronze.

Rome. A Saint-Pierre, le grand groupe en marbre de la *Pietà* (Jésus mort sur les genoux de la Vierge). Il est signé :

— Dans l'église de la Minerve, le Christ debout portant sa croix, sculpture en marbre.

Au Christ de la Minerve se rapporte un passage curieux des notes de Mariette sur Condivi, page 73.

« La plus grande partie des dessins que j'ay de Michel-Ange sont à la plume et hachés dans le goût de la gravure. C'est la manière de dessiner la plus expressive; mais il faut avouer aussi que c'est la plus difficile. Que l'on fasse un faux trait, l'on n'y peut plus revenir; au lieu qu'au crayon, on est maître d'effacer et de corriger, et c'est ce qui fait qu'on ne voit plus guères de peintres qui dessinent dans la manière de Michel-Ange, comme on n'en voit plus aussi qui étudient comme lui l'anatomie. Avoit-il à faire une figure, il commençoit par en établir la carcasse. C'est dire qu'il en dessinoit le squelet, et quand il étoit assuré de la situation que les mouvemens de la figure faisoient prendre aux os principaux, alors il commençoit à les revêtir de leurs muscles, et puis ensuite il couvroit ces muscles de chair. Et qu'on ne dise pas que ce que j'avance icy est une pure fiction, je suis en état d'en donner la preuve; j'ay plusieurs études de Michel-Ange pour sa statue de Christ de la Minerve, dans lesquelles on peut le suivre dans toutes ces opérations. »

— Dans la chapelle Sixtine, les fresques de la voûte, où nous avons compté 350 figures, et sur la muraille qui fait face à la porte et sur laquelle est adossé l'autel où le pape officie, le *Jugement dernier*, fresque très-mal conservée, crevassée en plusieurs endroits, et noircie par la fumée des cierges.

Toutes les fresques de la chapelle Sixtine ont été reproduites en photographie par Adolphe Braun en 125 pièces dont cent vingt-une sont d'après Michel-Ange, les quatre autres sont d'après Cosimo Rosselli, Pérugin, Luca Signorelli et Sandro Boticelli.

On peut voir dans ces photographies d'une fidélité criante combien jusqu'à présent la gravure avait imparfaitement traduit Michel-Ange.

Dans la chapelle Pauline, les fresques du *Crucifiement de saint Pierre* et de la *Conversion de saint Paul*.

— Dans la chapelle Clémentine, on conserve le modèle en relief de la coupole de Saint-Pierre fait par Michel-Ange et qui a été suivi par Giacomo del la Porta, chargé de poser la calotte du dôme, sur le tambour, construit par Michel-Ange. Il est certain cependant que della Porta surhaussa le dôme, et que cette modification fut excellente car on ne peut imaginer une plus belle courbe que la courbe actuelle, sans parler de la plus grande solidité qu'assurait ce nouveau dessin, en rapprochant de la verticale la voûte extérieure.

— Dans un palais situé sur le Corso, entre la place Saint-Charles et la place du Peuple, on voit une Déposition de

croix ébauchée, dont les figures sont à peine de grandeur naturelle, et qui est peut-être celle que désigne Vasari, comme étant plus petite que la Déposition de croix du dôme de Florence, et comme ayant été entreprise par Michel-Ange après qu'il eut brisé l'autre.

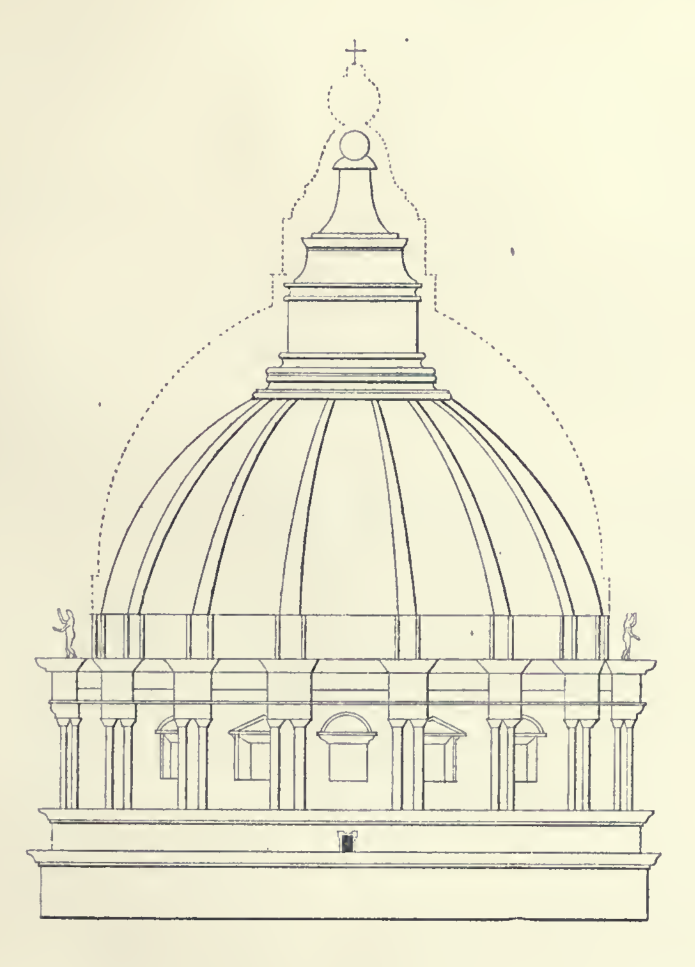
A San Pietro in vincoli (Saint-Pierre aux liens) le tombeau de Jules II. On n'y voit que trois morceaux de la main du maître : d'abord la fameuse statue colossale de Moïse; ensuite les deux statues de la Vie contemplative et de la Vie active, qui même ne sont pas entièrement de lui.

Venise. Nous relevons dans notre livre qui a pour titre : *de Paris à Venise, notes au crayon*, une note que nous avions prise à l'Académie des beaux-arts de cette ville :

« Un cadre de dessins attribués à Michel-Ange. Un seul nous paraît incontestable : une grande madone sévère dont le bambin est fier et terrible. Dessin à la pierre noire; étonnante indication des mains.

« Un griffonnement pour les Sibylles. »

Vienne. La collection de l'archiduc Albert renferme vingt



LA COUPOLE.

dessins de Michel-Ange, qui tous ont été admirablement reproduits en photographie par Adolphe Braun. En voici la liste :

1. Le Christ mort.
2. Étude.
3. Projet pour la chapelle des Médicis à Florence.
4. Deux figures et une main droite.
5. Deux figures nues.
6. Figure nue, vue de dos.
7. Jeune femme allaitant son enfant.
8. Figure nue, debout, vue de profil.
9. Homme nu, assis.
10. Étude de nus.
11. Deux figures vues de dos, courant.
12. Cinq figures.
13. Deux figures et deux têtes de chevaux.
14. Études de bras pour la restauration du *Laocoon*.
15. Études d'animaux.
16. Croquis.
17. Études pour la statue de Moïse.
18-19. Fragments du Jugement dernier.
20. Les Juifs mordus par les serpents.

Gênes. Dans l'*Albergo dei Poveri* (hospice des Pauvres) on montre un bas-relief attribué à Michel-Ange, une *Pietà*.

Paris. Au musée du Louvre sont les deux *Esclaves* ou *Captifs* que Michel-Ange avait sculptés (sans les finir) pour le tombeau de Jules II. Il les donna à Robert Strozzi. Un seul est presque entièrement achevé et il est, celui-là, d'une beauté sublime.

****

— Le même musée possède trente-trois dessins authentiques de Michel-Ange, dont six seulement sont exposés dans la Salle des boîtes.

En voici la désignation : 1. *Tête de satyre vue de profil*, dessin à la plume, provenant du cabinet Mariette. 2. *Sainte Anne assise* tenant sur ses genoux la Vierge qui allaite l'enfant. Collection Mariette. On lit près de ce groupe les mots suivants, de la main de Michel-Ange : *Chi dire mai chella fo* (*fosse*) *di mie mano* (qui dirait jamais que cette Vierge est de ma main). 3. Étude d'homme nu, debout de profil, le corps posant sur la jambe gauche, la droite ployée ; au verso, étude d'homme nu, debout, le corps de face, la tête de profil. — A la plume. Collection Jabach. 4. Etude d'homme nu, les bras levés, le corps portant sur la jambe gauche, la tête de face. A la plume. — C'est une étude pour une des figures d'esclaves qui devaient figurer sur le tombeau de Jules II. 5. *Etudes pour la statue colossale de David* en marbre, et pour la plus petite statue de David en bronze. Elles sont à la plume sur le recto et le verso de la même feuille. (Voir l'opuscule de M. F. Reiset intitulé *Un bronze de Michel-Ange*.) Après avoir appartenu à Crozat et à Mariette, ce précieux dessin fut acheté pour le Louvre à la vente du roi des Pays-Bas, en 1853, au prix de 180 florins, c'est-à-dire avec les frais, 408 fr. 30 c. 6. *La Vierge assise, tenant sur ses genoux l'enfant Jésus* ; étude pour le groupe en marbre, non achevé, qui est à Florence dans la chapelle des Médicis, entre les deux tombeaux. Gravée en fac-simile, par Leroy.

Mariette parle de ce dessin dans ses notes sur l'édition de Condivi, imprimée en 1746 :

« Le premier dessein de Michel Ange était de placer deux tombeaux l'un près de l'autre dans chaque face, où il y en a présentement un. Je fais cette remarque parce que j'ay un dessin original de Michel-Ange pour cette disposition qui n'a pas eu lieu, et qui, en effect, n'étoit pas comparable à celle qu'il a exécutée. Tout le monde connoît l'excellence des statues qui ornent ce tombeau. J'ay aussi le dessin de la Vierge qui est d'une grande beauté. Il est très-fini comme le sont presque toutes les études de Michel-Ange. Je ne sache même aucun maître qui ait terminé davantage ses études. Quand il cherche quelque attitude, il jette avec impétuosité sur le papier ce que luy fournit son imagination. Il dessine alors à grands traits, il devient en quelque façon créateur.

« Mais veut-il étudier la nature, pour la représenter ensuite avec vérité dans sa sculpture, ou dans sa peinture, il suit tout une autre méthode, il caresse ce qu'il fait, il y met plus d'ouvrage. Son dessin n'est plus une esquisse, c'est un morceau terminé dans lequel aucun détail n'est obmis, c'est la chair même ; aussi n'en falloit-il pas davantage à Michel-Ange pour modeler. J'ay plusieurs dessins, où l'on voit les repaires, ou différents points que Michel-Ange y a mis, et qui sont autant d'indices que ces dessins lui ont servi pour modeler. »

Indépendamment des dessins du maître qui sont exposés au Louvre dans la Salle des boîtes, ce Musée en possède encore vingt-sept, dont seize sont décrits dans le catalogue des dessins, dressé par M. Reiset. En voici une indication sommaire :

Étude d'homme nu, debout, le corps posant sur le pied droit, la tête tournée vers la droite, — au verso, étude pour l'un des tombeaux de la chapelle des Médicis. Légèrement exécuté à la pierre noire. — Collection Jabach.

Deux dessins sur une feuille. Femme tenant entre ses genoux un enfant endormi, sanguine légère ; étude pour une composition du Christ sortant du tombeau, sanguine. Croquis de la première pensée du tableau peint à Mantoue par Marcello Venusti d'après le dessin du maître. Même collection.

La Vierge assise, de profil, tournée vers la gauche, tenant l'enfant sur ses bras étendus ; à droite, indication d'un autre enfant; au verso, croquis pour une composition de sainte Famille avec le petit saint Jean. Gravé en fac-simile par Leroy. Même collection.

Femme assise de profil, tenant un enfant debout contre ses genoux; trois autres figures indiquées derrière ce groupe. Beau dessin à la pierre noire, sur papier gris; qui paraît (dit le catalogue), avoir été terminé et alourdi par une main étrangère.

Étude d'homme nu, debout, les bras levés au-dessus de la tête, la jambe droite ployée et croisée sur la gauche. Pierre noire. Au verso, études diverses, à la plume, de figures et de draperies, et plusieurs lignes d'écriture qui paraissent de la main du maître. On lit entre autres mots :

> ...Vidi dona bella
> Chi... la sorte mia
> Io mi setti tutto sconsolato.

Collection Jabach.

Faune dansant et frappant sur le tympanum, près de lui, un jeune satyre. Sanguine. Même collection.

Figure de saint Jean, debout, les bras pressés contre sa poitrine. Dessin à la pierre noire pour la composition du Christ en croix. Même collection.

Le Christ crucifié. La Vierge et saint Jean sont au pied de la croix, et la tête baissée. Pierre noire avec rehauts de blanc sur papier gris. — Ce dessin diffère de la composition connue et plusieurs fois gravée. Même collection.

La Vierge assise, vue de face, tenant dans ses bras l'Enfant qui s'endort. Léger croquis à la sanguine. Même collection.

Trois hommes portant un cadavre sur leurs épaules. Au verso, une sainte Famille. L'enfant Jésus est debout entre les genoux de la Vierge, qui tient un livre ouvert sur une table, en tournant la tête vers un enfant qui lui parle. Légèrement exécuté à la sanguine. Même collection.

Étude d'après nature pour un Christ mort assis : le torse est vu de face ; la tête, penchée en arrière, tombe sur l'épaule droite, et les jambes, vues de profil, ne sont qu'indiquées. Beau dessin à la pierre noire des collections Wicar et sir Thomas Lawrence. Acheté à la vente du roi des Pays-Bas, Guillaume II, au prix de 1,156 francs.

Le Louvre renferme en outre cent sept dessins d'après Michel-Ange, et douze qui lui sont attribués.

A l'école des Beaux-Arts, à Paris, dans l'ancienne chapelle des Petits-Augustins, se trouve la grande et précieuse copie du *Jugement dernier*, faite par Sigalon dans les trois années 1834, 1835, 1836, et qui lui avait été commandée par M. Thiers, alors ministre des Beaux-Arts. Il fut aidé, dans son immense besogne, par son compatriote et (je crois) son élève, Numa Boucoiran.

Voici les différences singulières qui existent entre l'original et la copie. Les détails que nous donnons ici sont tout à fait inédits et n'en sont que plus curieux : Ils ont été donnés par Sigalon lui-même à M. Peisse, conservateur à l'École des beaux-arts, et à M. Chenavard.

L'espace que devait occuper la copie de Sigalon dans la chapelle des Petits-Augustins étant plus étroit (d'environ 1 mètre) qu'il n'aurait fallu, le peintre prit le parti de rapprocher un peu les groupes d'en bas, sans toutefois toucher à la grandeur des figures, qu'il put ainsi calquer sur la muraille, et reproduire telles quelles. Il en fit de même pour les trois groupes où se trouvent les Anges sonnant

de la trompette. En diminuant quelques vides, il put laisser également à ces figures la même proportion qu'elles avaient dans l'original, et il les calqua; mais, arrivé aux groupes des grandes figures du Christ et de tous les bienheureux qui l'environnent, il les trouva tellement serrées qu'il fut obligé de les réduire au carreau, pour les faire tenir toutes dans la largeur donnée de sa copie. De sorte que cette copie a cela de singulier, qu'une partie des figures y est un peu réduite, tandis que l'autre ne l'est point. C'est ainsi que les groupes d'anges qui remplissent dans le haut les deux parties cintrées du *Jugement dernier* ont pu n'être pas réduites non plus, et se calquer, parce que ces groupes laissaient entre eux assez de vides pour qu'il fût possible de les rapprocher.

Pour un si énorme travail, la somme convenue avec Sigalon était de 58,000 francs; mais, sur les instances de M. Ingres, cette somme fut augmentée de 20,000 francs, et l'on y ajouta une rente viagère de 3,000 francs, dont Sigalon ne put jouir, étant mort en 1837.

Il y a aussi des copies des Sibylles et des Prophètes, dans la salle de Melpomène, à l'École.

Dans le cabinet de M. Thiers, se trouve une composition de Michel-Ange, en haut relief, d'une beauté divine. C'est une *Déposition de croix* dont les figures ont environ vingt-cinq centimètres de haut. Le Christ mort est debout, soutenu par des figures dont les deux plus avancées sont à genoux. D'autres figures, parmi lesquelles les saintes femmes éplorées, sont groupées autour, sur différents plans. Les trois principales seulement, le Christ et les disciples à genoux, sont de ronde bosse. Ce morceau sans prix a été acheté



FIGURE D'APRÈS UN DESSIN DE MICHEL-ANGE.

par M. Thiers à la vente après décès de la duchesse de Berri, et provient de la maison Luchesi Palli, à laquelle s'était alliée la duchesse par son second mariage.

C'est encore M. Thiers qui possède la maquette de la Vierge ébauchée qui est à Florence, dans la chapelle des Médicis, entre les deux tombeaux. Cette maquette coulée en bronze, à cire perdue, appartenait au peintre Camuccini. Michel-Ange l'avait donnée à Jean Salviati, évêque de Florence, et elle fut conservée trois siècles dans la famille Salviati qui s'éteignit vers 1830, dans la personne d'un cardinal. Nous en avons parlé dans le cours de la présente monographie.

Londres. A la National Gallery. 1. *La Vierge, l'enfant Jésus et Saint Jean*, accompagnés de saints et d'anges, peinture en détrempe achetée par le gouvernement anglais, de M. Labouchère. Cette peinture inachevée, mais de la plus admirable beauté, était depuis trente ans en Angleterre où on l'attribuait à Ghirlandajo, lorsqu'en 1855, le parlement anglais, ému des ardentes polémiques soutenues par M. Morris Moore et une partie de la presse anglaise, contre les directeurs de la Galerie nationale qui avaient refusé d'acheter le tableau, nomma une commission, fit faire une enquête, et fut édifié sur l'authenticité de la peinture de Michel-Ange. 2. Une *Mise au tombeau*, peinture ébauchée ressemblant à un grand lavis. Cette peinture, qui nous paraît également authentique, est d'autant plus précieuse qu'elle semble faite avec les mêmes idées et les mêmes mouvements que la *Déposition* ébauchée, que l'on dit perdue, et qui est peut-être celle que nous avons signalée plus haut, comme étant dans un palais de Rome sur le Corso. Provenant de la galerie du cardinal Fesch.

— A l'Académie royale, une copie ancienne de la *Léda*.

— Au musée de Kensington, une figure de *Cupidon*, en marbre, grandeur naturelle, qui doit être celle dont parle Vasari, que Michel-Ange exécuta pour Jacopo Galli, gentilhomme romain. Ce morceau du reste est tout à fait dans le goût du maître.

Windsor. Dans le palais de la Reine, un certain nombre de dessins de Michel-Ange qui ne sont point exposés, mais que nous avons eu la bonne fortune de voir. Il n'en existe, que nous sachions, aucun catalogue.

Bruges. Dans l'église de Notre-Dame se trouve une Vierge avec l'enfant Jésus sur ses genoux, et ce très-beau groupe en marbre, donné à l'église par la famille Moscron, en 1510, est attribué à Michel-Ange. Tout récemment, dans un quatrième voyage à Bruges, nous avons revu ce marbre et il nous a paru parfaitement digne du grand maître. Condivi, qui a parlé d'une Vierge achetée à Michel-Ange par la famille Moscron (Moscheroni), s'est-il trompé en écrivant *jetée en bronze* là où l'on voudrait lire : *sculptée en marbre?* L'affirmer nous semble un peu arbitraire : nous ne l'affirmerons pas.

Holkham-house, dans le comté de Norfolk, en Angleterre, une ancienne copie en clair-obscur du carton de la guerre de Pise.

Il existe des dessins et des manuscrits de Michel-Ange, dans la galerie de l'archiduc Charles, à Vienne. Ils ont été photographiés par Alinari, et par M. Ad. Braun, dont les épreuves sont supérieures. Ce dernier a également photographié les dessins du Louvre.

DES PROCÉDÉS EMPLOYÉS PAR MICHEL-ANGE
DANS SES FRESQUES.

Vasari rapporte que Michel-Ange, lorsqu'il fut chargé de peindre le plafond de la Sixtine, ne connaissait pas les procédés de la fresque. Or il paraît singulier, au premier abord, que Buonarroti, élève de Ghirlandajo, qui était un si habile fresquiste, soit sorti de l'atelier de son maître sans savoir les pratiques de la peinture à fresque, pratiques d'ailleurs assez simples en elles-mêmes. Aussi est-il probable que l'inexpérience dont parle Vasari ne se rapporte qu'aux procédés de la fresque tels qu'on les pratiquait à la fin du xve siècle. On ne suivait plus alors la manière dont avaient opéré les vieux maîtres florentins et pisans qui avaient décoré le Campo-Santo de Pise.

Ceux-ci, au lieu de faire sur le carton un dessin préalable, peignaient sur la muraille même toute leur composition : ordinairement, c'était avec de la terre rouge ou de la terre verte de Vérone que se faisait ce camaïeu préparatoire. Ils appliquaient ensuite sur chaque partie, au fur et à mesure de l'exécution, un crépi assez épais, sur lequel, au moyen d'un calque partiel, ils peignaient à fresque le fragment qui devait occuper les rapides heures de la journée de travail. De cette façon, le peintre avait constamment sous les yeux l'ensemble de sa composition, et les portions de fresque exécutées se reliaient à la peinture monochrome de tout le reste. C'est ce que prouvent jusqu'à l'évidence certaines parties du Campo-Santo, où l'on voit, sur des pans entiers de crépi qui se sont écroulés, les couleurs pâles de la préparation primitive qui continuent le dessin conservé à la surface. On trouve même la trace de ces préparations murales dans les gravures de Lasinio.

Vers la fin du xve siècle, une nouvelle méthode s'introduisit, celle des cartons, qui consiste à arrêter la composition en grisaille sur des châssis de papier et à reporter chaque jour sur la muraille le calque partiel de la figure ou des figures que l'on veut exécuter dans la journée. L'artiste peint alors un morceau tout à fait isolé dont l'effet ne peut être jugé relativement à l'ensemble. Pour ceux qui regardaient la fresque comme une simple décoration, ces procédés suffisaient, et il est certain que Raphaël s'en contenta quand il peignit les Chambres et les Loges, mais Michel-Ange n'en fut pas sans doute satisfait.

Jaloux de montrer l'étendue de son savoir, trop sérieux d'ailleurs et trop profond pour s'en tenir au côté purement décoratif de son art, il retourna, selon toute apparence, aux anciennes méthodes. Sigalon, en effet, crut voir dans certaines parties du *Jugement dernier* qui s'écaillent, des traces d'une grisaille préparatoire qui persisterait au-dessous, et qui prouverait que cette vaste composition, comme celle du Campo-Santo, a été peinte deux fois.

Du reste, il y a dans les fresques de Michel-Ange un luisant qui semble trahir l'emploi de la cire ou d'une autre substance, bien différente, par ses résultats, de la fresque pure, dont les couleurs sont toujours mates.

APERÇU DES OUVRAGES DE MICHEL-ANGE EN ARCHITECTURE.

Tombeau de Jules II. Le premier pas de l'artiste dans le domaine de l'architecture, il le fit à l'occasion du tombeau de Jules II. Il imagina un massif isolé de douze mètres de long sur huit de large, qui se composait d'un soubassement avec des piédestaux en saillie, au nombre de quatre sur la grande face et de deux sur chacun des petits côtés. Sur ces piédestaux devaient être des statues allégoriques. En arrière, s'élevaient, en forme de pilastres, des termes auxquels semblaient être liés des captifs.

Quatre grandes niches, deux de chacun des grands côtés, auraient reçu chacune une Victoire, avec une figure terrassée à ses pieds. Au-dessus du corps principal de ce massif couronné par un entablement, on aurait vu s'élever en retraite un second massif destiné à recevoir le sarcophage du pontife, sarcophage d'apparat, accompagné de deux grandes figures représentant le Ciel et la Terre.

Sur la retraite, entre le premier et le second massif, devaient se trouver huit statues colossales, entre autres, celle de Moïse.

Quant au vrai sarcophage du pape, il devait reposer au niveau du sol, dans une petite rotonde centrale à laquelle on aurait accédé par deux portes ménagées sur les petits côtés du monument.

On peut voir d'après le dessin que nous donnons, dans cette monographie, du tombeau de Jules II, tel qu'il est aujourd'hui adossé à une muraille dans Saint-Pierre *in vincoli*, combien a été modifié, tronqué et amoindri le dessin primitif de Michel-Ange, dessin qui ne ressemblait à rien de ce que l'on avait vu jusqu'alors, en fait de mausolées. Il est vrai de dire que le monument étant imaginé pour faire valoir un grand nombre de statues en haut ou bas-relief, l'architecture n'y devait jouer qu'un rôle subordonné à la sculpture. Et c'est là ce qui donnait au dessin primitif tant de singularité et d'inattendu.

Sacristie de Saint-Laurent, à Florence. Ce monument destiné à recevoir les mausolées des Médicis, devait remplacer la sacristie antérieure, ouvrage de Brunelleschi. L'édifice construit par Michel-Ange est un carré parfait sur lequel s'élève une coupole ronde, dont la hauteur, sous la lan-

terne qui lui sert d'amortissement, est d'environ vingt-sept mètres.

L'ordonnance intérieure se compose de deux étages de pilastres corinthiens, séparés au second étage par des niches dont le dessin est sage et pur, dit Quatremère, au contraire de l'étage inférieur, où l'on trouve aux pilastres trop de maigreur, des détails d'ornements capricieux, des mascarons bizarres et d'invention toute nouvelle.

Vasari, qui était peut-être plus architecte que peintre, fit l'éloge de ces nouveautés; mais il ne put s'empêcher de remarquer qu'elles ouvraient la porte aux licences blâmables des imitateurs, de sorte que, sans se départir du respect que lui inspirait son ami et son maître, il fit entendre qu'il y avait plus d'originalité que de sagesse dans les capricieuses inventions de Michel-Ange. *Nuove fantasie alle grotesche piuttosto che a ragione e regole conformi* (nouvelles fantaisies, plus conformes au goût des arabesques et grotesques, qu'à la raison et aux bonnes règles).

Bibliothèque de Saint-Laurent, à Florence. — C'est un



LE CUPIDON.

vaisseau qui mesure cinquante-cinq mètres de longueur environ sur dix de large, en y comprenant le vestibule qui est de deux mètres trente centimètres en contre-bas. Resserré dans l'espace donné des anciens murs, et obligé d'accepter les inégalités de niveau, Michel-Ange n'eut presque pas d'autre tâche que d'affecter à l'édifice une décoration nouvelle. Il lui fallut, pour le vestibule, superposer deux ordres et leur donner une procérité un peu inusitée.

L'intérieur du vaisseau est orné avec mesure et avec goût. Cette fois, c'est un seul ordre de pilastres qui règne tout autour sur un soubassement continu, dont la hauteur s'est réglée sans doute sur celle des armoires où les livres sont renfermés. Les pilastres sont d'ordre toscan. Chaque entre-pilastre est occupé par deux fenêtres l'une sur l'autre, celles d'en haut plus petites et semblables aux fenêtres que l'on perce dans les *mezzanini*, c'est-à-dire dans les demi-étages, dans les entre-sols et aussi dans les petits étages en attique; mais ces fenêtres supérieures sont simulées, et le jour n'entre que par les fenêtres inférieures. Le plafond est décoré d'ornements en manière d'arabesques, distribués par compartiments, et qui paraissent bien être de l'invention, toujours un peu capricieuse, de Michel-Ange.

Le Capitole, à Rome. Michel-Ange a fait là vraiment œuvre d'architecte. Il avait alors soixante-douze ans. Le terrain était fort ingrat, et ici encore il fallait sauver les différences de niveau que présentaient les terrains environnants. Le palais des sénateurs avait été bâti, en 1390, par le pape Boniface IX. Michel-Ange commença par faire à ce palais un beau soubassement qui fait face à la grande montée du Capitole, et en avant il construisit un superbe escalier à deux rampes, qui conduit au pied de l'édifice, composition vraiment monumentale qu'il décora de deux statues colossales antiques, le *Nil* et le *Tibre*. Entre ces figures se creuse une niche, destinée d'abord à recevoir une statue de Jupiter, et qui est remplie aujourd'hui par une statue assise, en porphyre, représentant Rome triomphante.

Cela fait, Michel-Ange construisit sur les deux ailes de la place deux palais tout à fait symétriques, dont l'élévation en façade se compose d'un rez-de-chaussée en galeries ouvertes et d'un seul étage percé de fenêtres dont les chambranles sont flanqués de colonnes supportant des frontons, alternativement triangulaires et cintrés, qui dominent ces chambranles. Les piédroits de la galerie ouverte reçoivent les piédestaux des grands pilastres corinthiens qui montent de toute la hauteur de l'édifice dont ils portent l'entablement, lequel ne présente aucun ressaut, mais une belle ligne continue. Au-dessus, règne une balustrade ornée de statues.

Deux choses nouvelles sont à remarquer dans le portique du rez-de-chaussée : d'abord ce portique n'est pas en arcades, comme tous les autres. Un ordre de colonnes ioniques adossées à la partie latérale du piédroit, porte les linteaux du portique, lequel est conséquemment en plate-bande. Ensuite, ces colonnes ont un chapiteau remarquable en ce que les volutes du coussinet sont retournées en dehors, c'est-à-dire sur l'axe de la diagonale. Michel-Ange, qui certainement ne connaissait pas la colonne ionique d'Ictinus, au temple de Bassœ, près de Phigalie, non plus que l'ordre ionique du temple d'Érechthée, sur l'Acropole d'Athènes (où personne ne pénétrait alors, parce que cette acropole était une forteresse occupée par les Turcs), a été le réinventeur du chapiteau ionique employé depuis par Scamozzi et par d'autres. Le tailloir est échancré sur ses quatre faces, ou plutôt sur ses trois faces, puisque la colonne étant adossée on n'en voit que trois.

Les chambranles des fenêtres, couronnés de frontons, ont un caractère ferme et sont d'une heureuse proportion. Quant à la fenêtre qui occupe le milieu des deux palais, il est bon d'avertir le lecteur que cette vicieuse et ridicule ouverture est l'œuvre de Giacomo del Duca et qu'elle a déparé quelque peu les façades de Michel-Ange.

Ce n'est pas tout : auprès de l'église d'Ara-Cœli, l'architecte construisit un bel escalier à une seule rampe, qu'il décora d'une manière imposante par les deux groupes équestres de Castor et Pollux, de proportion colossale, et par un grand nombre de statues antiques et de fragments qu'il rangea sur la terrasse.

Enfin, au milieu de la place, il fit ériger sur un piédestal bien proportionné la statue équestre en bronze de Marc-Aurèle, statue antique qui ornait auparavant, avec moins de convenance, la place de Saint-Jean de Latran.

Le *Palais Farnèse, à Rome.* Ce palais, le plus beau de Rome, avait été laissé inachevé par Antoine San Gallo. A la mort de cet architecte, on mit au concours les projets d'achèvement : celui de Michel-Ange fut préféré. L'édifice a la forme d'un carré parfait. Il s'agissait de lui donner un couronnement. Celui de Michel-Ange fut essayé par lui au moyen d'un modèle en bois, grandeur d'exécution, qui fut placé à l'un des angles de l'édifice et fut admiré de tous les Romains. Cet entablement est magnifique ; la corniche, d'un profil hardi et fier, passe pour un chef-d'œuvre. Michel-Ange fit aussi la grande fenêtre qui est au-dessus de la porte d'entrée, ainsi que le deuxième étage de la cour, à l'exception de la *loggia*, qui est l'œuvre de Giacomo della Porta.

La *Porta Pia, à Rome.* On a dit que par cette porte étaient passées toutes les bizarreries qui devaient corrompre l'architecture.

Saint-Pierre de Rome. Nous avons dit plus haut quelle fut la part de Michel-Ange dans la construction de Saint-Pierre, comment il voulut réduire à une croix grecque la croix latine qui était dans le projet de Bramante, comment, une fois maître absolu de la direction des travaux, il réforma les dessins de San Gallo, supprima l'immense vestibule que cet architecte avait projeté, et redressa tous les plans antérieurs de façon à faire triompher, dans la basilique, le motif principal de son architecture, la coupole. On sait que trois arcades ajoutées en avant de la nef ont refait depuis une croix latine là où Michel-Ange voulait une croix grecque.

A sa mort, la construction s'élevait sur tous les points à la fois : les nefs étaient couvertes de leurs voûtes et la partie cylindrique de la coupole, le tambour, était achevée.

Sainte-Marie des Anges, à Rome. Pour faire cette église, en forme de croix grecque, Michel-Ange transforma la salle principale des Thermes de Dioclétien. Elle a quelque chose de sublime, et quiconque a vu Rome doit avoir conservé un grand souvenir de ce monument, taillé dans un autre monument.

GRAVURES D'APRÈS MICHEL-ANGE.

Nous n'entendons pas dresser une liste complète des estampes gravées, depuis quatre siècles, d'après Michel-Ange, nous voulons seulement donner au public et aux amateurs qui commencent, pour les guider dans leurs recherches, un état des plus belles pièces que l'on peut désirer voir ou posséder.

La sainte Famille de la voûte, par Marc-Antoine d'après un des morceaux de la chapelle Sixtine.

Les Grimpeurs, fragment du fameux carton de la guerre de Pise, peint par Michel-Ange en concurrence avec Léonard de Vinci, dans le Palais-Vieux. Cinq hommes surpris par le bruit de la trompette guerrière s'empressent de se rhabiller sur le rivage d'un fleuve où ils se sont baignés ; à gauche, deux hommes, dont l'un debout rattache son haut-de-chausses à sa cuirasse. On lit sur une tablette au milieu du bas : *Michael Angelus Bonarota Florentinus inventor*, et sur une autre MDXXIII. A. V. (Augustin Vénitien) ; la seconde épreuve porte le millésime MDXXIIII.

Cette pièce a été gravée en contre-partie par un anonyme.

Les Grimpeurs de Marc-Antoine. C'est le même sujet que nous avons reproduit page 5 de la présente biographie, et qui a été gravé par Augustin Vénitien, mais ici il y a plus de figures que dans l'estampe d'Augustin. Le fond représente un paysage que Marc-Antoine a copié d'après celui gravé par Lucas de Leyde dans son estampe du moine Sergius tué par Mahomet.

Soldat frappant un homme nu. Cette estampe passe pour être gravée par Augustin Vénitien d'après un dessin de Michel-Ange pour le carton de Pise. Le fond représente une niche. — Il en existe une copie en contre-partie gravée en 1530.

L'Homme qui se chausse. Un homme couronné de lierre se chausse la jambe droite tendue en avant. Cette figure est tirée du même carton, et gravée par Marc-Antoine.

Soldat rattachant son haut-de chausses, figure détachée du groupe des *Grimpeurs.* On croit ce morceau de la main d'Augustin Vénitien. Il en existe une copie en contre-partie, par un anonyme, avec les lettres A. V. et l'année 1517, vers la gauche d'en haut; — plus une copie d'après cette copie dans laquelle les lettres A. V. et l'année 1517 sont d'un double trait et toutes noires. A la droite d'en bas, on lit ANT. SAL. EXC. (c'est le nom de l'éditeur, Antoine Salamanca, marchand d'estampes à Rome.

Le *Grimpeur montant sur le rivage.* C'est une des figures de la pièce des grimpeurs, elle est des premières manières de Marc-Antoine. Vers le bas de la droite est écrit. IV. MI. AG. FLO. — MF, c'est à-dire : Invenit Michael Angelus Florentinus. — Copie en contre-partie par un anonyme.

Le Jugement dernier d'après la fresque de la chapelle Sixtine, par Martin Rota. Cette estampe célèbre et recherchée n'a que douze pouces de haut sur huit de large environ, soit 32 centimètres sur 21. On lit à la gauche d'en bas : *Sermo Emanueli Philiberto Sabaudiæ Duci*, puis le nom du graveur et l'adresse de l'éditeur Luca Guarinony. Cette adresse est effacée dans les épreuves du second état.

Il existe une copie de cette estampe par la fille de Crispin de Pas.

Le Jugement dernier gravé par George Ghisi, dit le Mantouan. Grande estampe en onze pièces de différentes grandeurs, y compris le portrait de Michel-Ange, représenté en buste et de face dans un ovale ménagé en haut par le graveur, entre les deux cintres de la fresque. Vers le milieu du bas : MICHAEL ANGELUS BONAROTA TUSCORUM FLOS... à gauche, le nom du graveur.

Hauteur : 1 mètre, 20 centimètres sur 1 mètre, 7 centimètres.

Portrait de Michel-Ange, par le même, dans un ovale orné d'une bordure : il est vu de face tourné un peu vers la droite.

Le Christ mort sur les genoux de la Vierge, par Luc Kilian, d'Augsbourg.

La Création d'Adam, morceau de la chapelle Sixtine, gravé par Dom Cunego.

La Création d'Ève, de la même chapelle, gravée par Ant. Capellan.

La Création d'Ève, gravée par Coiny, pensionnaire de l'Académie de France, à Rome (vers 1830?).

Adam et Ève chassés du paradis, morceau de la même chapelle, par Ant. Capellan.

Les Prophètes Jérémie et *Joël*, de la même voûte, par Georges Ghisi.

Les Anges de la chapelle Sixtine, suite des six estampes, par le même.

La Sibylle Persique et la *Sibylle Delphique*, par le même.

Les figures de Michel-Ange, tirées de la chapelle Sixtine, suite de 72 pièces, par Adam Ghisi.

Moïse, d'après la fameuse statue de marbre, par Bisschop.

Léda et le Cygne, d'après la peinture de Michel-Ange, qui fut détruite par l'ordre du ministre Desnoyers. On lit vers la droite d'en bas, AEV. V-P, MDXLVI.

Il y en a une copie très-bien gravée dans le même sens par un anonyme, on y lit vers la droite : *Ant. Lafrery Romæ.* Lafrery était un graveur, marchand d'estampes.

La Vierge assise au pied de la croix, au milieu de deux enfants qui soutiennent le corps mort de Jésus, par Béatrizet, d'après le groupe en marbre qui est à Saint-Pierre (avec l'addition de deux enfants), sans doute d'après un dessin du maître.

La Conversion de saint Paul, par Béatrizet, d'après la fresque de la chapelle Pauline. On lit au milieu du bas : MICH. ANG. PINXIT IN VATICANO.

Le Jugement dernier, par le même graveur, en onze pièces de différentes grandeurs. Sur la pièce où est représentée la barque de Caron, on lit à gauche : JUCUNDISSIME LECTOR...

La Chute de Phaëton. On lit au bas le nom de Michel-Ange et suivi des mots N. BEATRIZET LOTAR. RESTITUIT (Béatrizet était Lorrain) (*Lotharingus*).

Il en existe deux copies, l'une dans le même sens, l'autre en contre-partie. La première a été retouchée par Th. Thomassin qui y a mis son nom.

Tityus déchiré par un vautour, pièce attribuée à Béatrizet.

Bacchanale. Plusieurs enfants portent avec peine l'âne de Silène. On lit en bas : INV. MICH. ANG. BONAROTI, et à droite : N. B. LOTAR. F. Il y en a une copie dans le même sens, gravée par un anonyme, et éditée par Ant. Lafrery.

La *Vierge*, dite de *Manchester*, qui est à Londres, dans la National Gallery, et qui avait appartenu à M. Labouchère, a été gravée par nos soins dans la *Gazette des beaux-arts*, par M. A. François, et se trouve dans le tome premier de ce recueil publié en 1859.

La Création de la femme, d'après la fresque de la chapelle Sixtine par Giulio Bonasone; on lit au milieu du bas : MIHELI AGELO IVITOR, et à droite : I BONASO IMITADO PINSIT ET CELAVIT.

Judith chargeant sa suivante de la tête d'Holopherne, peint et gravé par Bonasone. On lit au bas de la tente d'Holopherne : I BONASO IMITADO PINSIT. Q. CELAVIT. A la gauche d'en bas sont six vers italiens : *Persatiar l'ingiuste...*

Jésus-Christ expirant sur la croix. On lit vers la droite d'en haut : *In manus tuas, Domine.* En bas : JULIO BONASONE F., et dans la marge MICHELO-ANGELO BONAROTA FIORENTINO INVENTORE.

La Vierge assise au pied de la croix, ayant sur ses genoux le corps mort de Jésus-Christ. D'après le groupe de sculpture qui est à Saint-Pierre de Rome : on lit au milieu d'en bas MICHAEL ANGELUS BONAROTUS NOBILIS FLORENTINUS.

La Vierge assise au pied de la croix, au milieu de deux enfants qui soutiennent le corps mort de Jésus-Christ. D'après Michel-Ange. Au-dessous de la tête de la Vierge, sur l'arbre de la croix, on lit : NON IN VI SI PENSA.

La Vierge assise sur un trône, derrière lequel saint Jean-Baptiste à gauche, et saint Joseph à droite. Elle tient un livre ouvert à la main, et l'Enfant Jésus endormi et la tête appuyée sur ses genoux. A la gauche du bas, on lit : MICHAELIS ANGELI BONARO, INV... MDLXI.

Étude d'une figure nue, d'un homme qui porte une croix, tirée du *Jugement dernier* de Michel-Ange. On lit en bas : Iv BONASO, et vers la droite A. S. SQDEBAT.

Le Jugement dernier d'après la fresque de la chapelle

tine. On lit au milieu d'en haut : ALEXANDRI CAR. FARNESII LIBERALITATE. En bas est écrit JULIVS *Bonasonius Bonon. e propria Michaelis pictura quæ est in Vaticano.*

Michel-Ange, vu de profil à mi-corps et tourné vers la droite dans une forme ronde ménagée dans un encadrement. On lit en bas MICHAEL ANGELUS BONAROTUS PATRITIUS.

Plusieurs enfants portant avec peine un cerf dans une chaudière où d'autres enfants font cuire des viandes. On en voit d'autres qui foulent le raisin dans une cuve. Ce caprice de Michel-Ange a été gravé avec peu de succès par Eneas Vico. On lit au bas de la droite : INV. MICH-ANG. BONAROTI, et à gauche ÆNE VIC. anno MDXLVI.

Le prophète Isaïe, d'après une des fresques de la Sixtine. On lit au milieu du bas : ESAIAS, sans nom.

Judith chargeant sa suivante de la tête d'Holopherne d'après la fresque de la Sixtine. On lit à la droite du bas : IN VATICANO ROMÆ MICH.-AN., B. P. F..... ÆN VIC. MDXLVI.

Sia noto chome io michelagniolo buonarroti o uenduto
oggi questo di uenti tre di nouebre 1529 un chauallo
baio cho sua fornimenti a nicholo di matteo chauallar
e dello Sr di firēze p scudi octo dequali mene da
ti quattro al presete del resto gli fo tempo mesi tre
pagandone e dua primi mesi uno scudo el mese e lu
ltimo mese cioè el terzo me pagi el resto che sono
ducati dua e a questo fare obriga se sua rede
e beni e franco di giorgio chozzone sobriga p detto
cauallaro che conpagera chome e decto e quado
no lo facci farlo luj e giouanni di nicholo tessito
re si socto scriue qui di socto p detto cauallare
e chozzone e decto cauallare piglia decto cauallo com
glie

CORBEIL, typ. et stér. de CRÉTÉ FILS.



École Italienne. *Sujets religieux, Architecture*

BALTHAZAR PERUZZI

NÉ EN 1481. — MORT EN 1537.



Ce don merveilleux de tout savoir et de tout comprendre, cette diversité d'aptitudes dont les maîtres italiens de la Renaissance nous ont déjà montré tant d'heureux exemples, il faut les constater et les admirer encore chez Balthazar Peruzzi. Il était peintre, architecte, décorateur, mathématicien, mosaïste; il savait l'art de fortifier les villes et de creuser les canaux : expert aux choses que l'esprit moderne concilie malaisément, il a fait des tableaux et des bastions, des aquarelles et des palais. Et quoi qu'il ait entrepris, il s'est montré viril, résolu, élégant, sûr de sa main comme il l'était de sa pensée. Grâce à ces qualités heureuses, les Italiens considèrent volontiers Peruzzi comme un artiste « *di prima sfera.* » Nous croyons qu'ils n'ont pas tort, tout en regrettant, néanmoins, que les immenses travaux d'architecture dont il fut chargé ne lui aient pas permis de faire plus souvent œuvre de peintre.

Des recherches récentes prouvent que Balthazar Peruzzi, dont la nationalité a paru longtemps douteuse, a été baptisé à Sienne, le 7 mars 1481. Son père, Giovanni, était un tisserand originaire de Volterre, qui était venu s'établir à

Sienne quelques années auparavant, et qui, contrairement à l'opinion de Vasari, n'appartenait en aucune façon à la noble famille des Peruzzi de Florence. On ne sait trop comment se forma le talent de Balthazar. Dès son enfance, il vivait avec les orfévres et les dessinateurs, et à vingt ans il était peintre. On a, en effet, la preuve qu'il travailla, en 1501, à la coupole de la chapelle Saint-Jean, à la cathédrale de Sienne. Il dut, peu de temps après, partir pour Volterre, et c'est là qu'il se lia avec un peintre, d'ailleurs obscur, Pietro d'Andrea, qui avait la bonne fortune d'être au service du pape Alexandre VI. D'après Vasari, Balthazar aurait décoré, à Volterre, *una capelletta*, près de la porte Florentine, et le talent qu'il y fit paraître aurait été l'origine de ses relations avec Pietro d'Andrea. Désormais liés étroitement, les deux artistes partirent pour Rome. Alexandre VI venait de mourir (1503). Balthazar, ainsi empêché dès le début, entra dans l'atelier d'un peintre secondaire, qu'il étonna bientôt par son mérite. Quelques jours lui suffirent pour peindre une *Madone* dont la beauté fut admirée par le maître de la maison et par tous ses voisins. Peruzzi fut alors chargé de décorer à fresque, dans l'église de Santo Onofrio, la chapelle du grand autel. Filippo Titi, précisant les indications du biographe, nous apprend que les peintures de Balthazar représentaient la Vierge et divers autres sujets, et qu'elles avaient subi de grandes transformations par suite d'une restauration imprudente. Vasi, dans son édition de 1826, ne parle plus des fresques de Peruzzi. Il travailla aussi à l'église Saint-Roch, où il reste de lui une *Nativité*, très-endommagée, il est vrai, par les retouches qu'y a faites le Baciccio ou un de ses élèves. A l'église Santa Croce in Gerusalemme, il exécuta, à la demande du cardinal Bernardino Carvajal, les mosaïques qui décorent la voûte de la chapelle souterraine de Sainte-Hélène, et, après avoir travaillé quelque temps à Ostie, avec le charmant peintre Cesare da Sesto, il revint à Rome, où il conquit, par un coup d'éclat, sa renommée d'architecte.

Il y avait alors dans la cité des papes un banquier siennois, Agostino Chigi, qui, en raison de ses richesses et de son goût pour les arts, était un des premiers personnages de la ville. Ayant résolu de faire construire, au bord du Tibre, un casino ou maison de plaisance, il fit appel à son compatriote Balthazar Peruzzi. C'était en 1509. Peruzzi, sans être précisément un élève de Bramante, avait profité de ses exemples; une étude intelligente des monuments antiques avait développé ses aptitudes natives; enfin, ce qu'il ne savait pas, il le devinait. Il construisit donc, pour son protecteur, un palais élégant et sévère formé de deux avant-corps et d'un portique à cinq arcades décoré de pilastres doriques. Pour l'étage supérieur, il adopta l'ordre ionique, et il en enrichit la simplicité par des modillons et une frise en bas-relief où des enfants se jouent parmi des guirlandes. Ce casino, qui, après la mort du banquier Chigi, a appartenu aux Farnèse, c'est la Farnésine. Nul palais n'était plus digne, assurément, de recevoir les peintures de Raphaël : l'*Histoire de Psyché* et le *Triomphe de Galathée*. Balthazar Peruzzi avait débuté par un chef-d'œuvre.

Ajoutons que le jeune artiste siennois ne se contenta pas d'être l'architecte de la Farnésine : il concourut à l'embellir. Dans une salle du second étage, il peignit, en grisaille, une décoration architecturale d'un très-bel aspect et d'un relief à faire illusion. Son talent, dans tout ce qui touche à cet art spécial, inspire la plus grande admiration à Vasari. Ce fut aussi, paraît-il, le sentiment de Titien, qui, lors de son voyage à Rome, demeura émerveillé devant les peintures décoratives de la Farnésine et s'étonna que des yeux aussi exercés que les siens pussent prendre pour des ornements en relief ce qui n'était que des sculptures imitées. Peruzzi, disons-le tout de suite, excellait d'autant mieux dans ces peintures monochromes qu'il n'avait qu'une notion incomplète de la loi des colorations harmonieuses. L'éloquence de la couleur, c'était là ce qui manquait à son talent. Aussi Lanzi a-t-il pu dire de Peruzzi : « *Sarebbe uno de' primi pittori, se colorisse come disegna.* »

Les peintures que Balthazar exécuta à Rome à cette époque furent surtout des décorations murales en camaïeu ; il orna ainsi la façade du palais de San Giorgio, pour le cardinal Riario, évêque d'Ostie ; celle d'une vaste maison qui, au temps de Vasari, appartenait à Jacques Strozzi, et les murailles d'un corridor dans le palais de Jules II. Ces peintures ont péri pour la plupart. Mais il reste, à Sainte-Marie-de-la-Paix, une fresque de Balthazar Peruzzi. On y voit la Vierge assise sur un trône et tenant son fils dans ses bras. D'un côté est sainte Catherine, de l'autre sainte Brigitte, qui présente à la Madone un donateur agenouillé, Ferrando

Ponzetti. Cette figure est, à quelques égards, celle qui doit nous toucher davantage; accentuée, vivante, traitée au point de vue du portrait, elle est pleine de caractère et prouve que Peruzzi n'avait pas complétement renié ses origines toscanes, bien qu'il fût devenu très-romain dans la fréquentation des peintres qui avaient travaillé avec lui à la Farnésine. C'est aussi à Sainte-Marie-de-la-Paix qu'on peut voir un des plus importants tableaux de Peruzzi, la *Présentation de la Vierge au Temple.* La composition en est un peu singulière : au second plan ou même au troisième, l'artiste a relégué le sujet principal, c'est-à-dire la jeune fille qui,



LA VIERGE ET DEUX SAINTES. (Église de Sainte-Marie-de-la Paix, à Rome.)

diminuée par l'éloignement, gravit les degrés qui conduisent au temple; des figures de grande dimension occupent le premier plan du tableau; d'un côté sont des femmes qui répandent des aumônes aux mains des pauvres, de l'autre un cavalier qui vient de descendre de sa monture, et qui est là, il faut le dire, pour montrer sa belle prestance et la fierté de son dessin. Dans ce tableau, Balthazar est un élève de la grande école romaine.

Essentiellement architecte, Peruzzi avait le génie de la décoration. On ne manqua pas de l'employer lors des fêtes qui furent célébrées à Rome en 1515, pour l'installation de Julien de Médicis (le pape Léon X), et la composition allégorique qu'il improvisa à cette occasion fut, au rapport de Vasari, jugée la meilleure. C'est aussi Peruzzi qui peignit en 1520 les décors de la comédie de la *Calandra* qui fut représentée devant

le pape, et que le cardinal Bibiena avait composée pour célébrer la venue à Rome d'Isabelle d'Este, marquise de Mantoue. La décoration théâtrale était encore un art tout nouveau. En cette circonstance, Peruzzi fit œuvre de peintre, d'architecte et de machiniste, imaginant des galeries en perspective, des corniches et des pilastres, et combinant les lumières artificielles de façon à éclairer de la manière la plus vraisemblable ces décorations que Rome entière admira.

Sa situation s'étant agrandie avec son succès, Balthazar Peruzzi fut, à la mort de Raphaël, nommé architecte de Saint-Pierre (1er août 1520), avec un émolument annuel de 150 ducats. Il garda cette fonction jusqu'au 6 mai 1527 : après un intervalle de huit ans, elle lui fut de nouveau confiée, et cette fois jusqu'à sa mort.

Nous ne faisons pas ici l'histoire de l'architecture italienne et nous n'avons pas à dire quels travaux Balthazar Peruzzi fit exécuter à Saint-Pierre de Rome. Et cependant l'architecte et le peintre s'unissent en lui par des liens si indissolubles que nous raconterions à peine la moitié de sa biographie, si nous ne parlions que de ses œuvres de peinture. C'est en qualité d'architecte que Peruzzi fut mandé à Bologne en 1522. La commission qui présidait à la construction de l'église San Petronio était fort en peine, car il fallait donner à ce vaste édifice une façade monumentale. D'après Vasari, Balthazar aurait présenté deux projets différents, l'un dans le goût moderne, l'autre à la *tedesca,* c'est-à-dire dans le style gothique. Des documents récemment mis en lumière prouvent que l'ingénieux artiste fit au moins trois dessins, et qu'il fut également consulté pour la construction de la voûte, de la coupole et même des portes. Le docteur Gaye a publié dans son *Carteggio* un curieux rapport dans lequel l'architecte de San Petronio, Ercole Seccadinari, reconnait que les plans de Peruzzi sont superbes et grandioses : « *In verita,* » ajoute-t-il, « *non se pò negar que lui non sià uno homo da bene e grandissimo desegnatore.* » Mais après avoir ainsi rendu hommage à son mérite, il déclare que, d'après l'avis de tous les architectes de Bologne et d'après son propre sentiment, les projets présentés ne s'accordent pas avec les plans de l'édifice en construction, et, par suite, qu'ils sont inexécutables. Il demande d'ailleurs en terminant que Balthazar soit indemnisé de ses peines[1].

Le voyage de Peruzzi à Bologne ne fut cependant pas stérile. Il fit, pour d'autres édifices, des plans qui reçurent un meilleur accueil que son projet de façade pour San Petronio. Il construisit la porte de San Michele in Bosco, le palais Albergati et peut-être quelques autres encore. C'est pendant son séjour à Bologne qu'il fit pour le comte J.-B. Bentivoglio un dessin, au clair-obscur, représentant l'*Adoration des Mages,* chose admirable à voir, dit Vasari, à cause du grand nombre de figures et de cavaliers qui, dans le luxe de leur fastueux équipage, se pressent autour de la crèche où dort l'Enfant nouveau-né. Il y a en effet de quoi défrayer vingt tableaux dans la multitude des personnages et la profusion des détails pittoresques que Peruzzi a réunis dans cette composition compliquée. Un immense portique en ruine occupe le centre du dessin : au pied de ce portique, la Vierge est assise sur un chapiteau renversé ; les Mages, à genoux devant l'Enfant prédestiné, lui présentent l'encens et la myrrhe, pendant qu'on voit arriver de toutes parts, en longues théories, des esclaves chargés de présents et des cavalcades dont Peruzzi s'est complu à préciser le caractère oriental en y introduisant des dromadaires et jusqu'à des girafes. Des fragments d'architecture sont épars sur le sol. Dans le ciel Dieu et les anges assistent à ces joies naïves, et ce n'est pas là la partie la moins heureuse de la composition, car les anges, à la fois élégants et forts, ont pris sous le crayon de Peruzzi des attitudes tout à fait raphaëlesques. Il ne paraît pas que l'artiste se soit donné le souci de peindre lui-même son carton. Le comte Bentivoglio chargea de cet office un peintre habile, Girolamo de Trévise, et il n'est pas impossible que son tableau soit celui que possède la Galerie nationale de Londres. Il en existe d'ailleurs plusieurs répliques. Augustin Carrache n'a pas dédaigné de graver, en 1579, le grand dessin de Peruzzi.

En 1523, Balthazar Peruzzi était de retour à Rome; son titre d'architecte de Saint-Pierre le mettait en

[1] V. sur les projets de Balthazar Peruzzi, le *Carteggio*, II, p. 153 et III, p. 477 et 480.

relation constante avec les papes, et il avait auprès d'eux une situation presque officielle. A la mort d'Adrien VI, il donna le modèle du tombeau qui lui fut élevé dans l'église de Santa Maria in Anima. Autour du



L'ADORATION DES ROIS.

mausolée, il peignit les figures de saint Benon et de saint Antonin, qu'Adrien avait canonisés. Le monument fut sculpté par un compatriote de Peruzzi, Michel-Ange de Sienne [1]. En même temps, Balthazar, reprenant

[1] Le monument d'Adrien VI ne fut complétement terminé qu'en 1529. C'est du moins à cette date que Peruzzi donna procuration à son ancien maître Pietro d'Andrea pour toucher le solde de la somme qui lui était due en raison de son travail.

son métier de décorateur, eut à s'occuper de l'organisation des fêtes célébrées pour l'intronisation de Clément VII. Grâce à ces travaux si divers, le fils du modeste tisserand de Volterre arrivait ainsi à la gloire et à la fortune.

Ces prospérités furent brusquement interrompues, en 1527, par le siége et la prise de Rome. Ici les aventures de Peruzzi tournent au tragique. Bien que les faits ne soient pas très-clairement racontés par Vasari, il paraît certain que le peintre fut pris par un groupe de soldats espagnols, qui, le voyant si grave et d'un si grand air, s'imaginèrent avoir pour prisonnier un personnage de haute volée. Ils le forcèrent à payer une forte rançon, et s'étant aperçus qu'ils n'avaient capturé qu'un artiste, ils l'obligèrent à faire le portrait de leur général, le connétable de Bourbon, « ce capitaine abominable, cet ennemi de Dieu et des hommes. » Ainsi parle Vasari, gardant, un quart de siècle après, l'émotion de cette sanglante journée. En ce qui concerne la rançon, Peruzzi dut certainement la payer, car on a retrouvé à Sienne un acte daté de 1529, par lequel Balthazar se reconnaît débiteur de cent cinquante écus d'or, reste de la dette qu'il avait contractée envers un maçon pour le paiement de la somme qu'il avait été contraint de payer à l'armée impériale. Quant au portrait du connétable de Bourbon, le fait paraît moins clair, surtout lorsqu'on se rappelle que ce personnage peu sympathique reçut, à l'assaut du 6 mai, c'est-à-dire avant la prise de la ville, la fameuse « harquebuzade » dont il mourut quelques heures après. Les soldats espagnols conservèrent, il est vrai, le corps de leur capitaine, et si Peruzzi a fait le portrait du connétable, il a dû le faire d'après le cadavre. Inutile de dire que ce portrait, s'il a existé jamais, est malheureusement perdu pour l'art et pour l'histoire. Quoi qu'il en soit, Balthazar, ayant payé la rançon qui lui était imposée, prit la route de Sienne; mais les chemins étant peu sûrs en ces temps de guerre,

Où le soldat douteux se transforme en larron,

il fut dévalisé par des malandrins qui lui prirent le peu qu'il portait avec lui, de sorte qu'il arriva dans son pays complétement dépouillé, et, comme le dit énergiquement Vasari, « en chemise. »

Les Siennois firent accueil à leur compatriote et s'occupèrent immédiatement de remettre ses affaires en bon point. Dès le 10 juillet 1527, une délibération du Conseil de la République, prise sur l'initiative de quelques citoyens généreux et intelligents, conférait à Balthazar Peruzzi le titre d'architecte de la ville, avec un traitement de cinq ducats par mois. Il conserva cette fonction jusqu'en juillet 1529, où il l'échangea contre celle d'architecte de la cathédrale. Il fut donc pendant deux ans au service de la République. Ces deux années ne furent pas perdues. A peine investi de son office, il commence à travailler aux fortifications de Sienne; en 1528, il restaure les murailles d'Asciano et il prépare les devis d'un pont à construire sur l'Ostia; en 1529, il corrige les remparts de Chiusi [1]. Il était habile aux choses de l'architecture stratégique, et ayant vu à Rome, et malheureusement de bien près, comment on prend les villes, il savait comment il faut les défendre. Après avoir rappelé qu'on lui demanda conseil lorsque l'ennemi menaça Florence (1529), nous n'insisterons pas davantage sur les travaux militaires de Peruzzi, travaux dont notre incompétence ne nous permet pas d'apprécier les mérites. Nous aimons mieux dire que Balthazar fut fort employé à Sienne, particulièrement en qualité d'architecte. Il a donné les dessins des portes et aussi du grand autel de la cathédrale (1532). Des autres édifices qui lui sont attribués nous nous abstiendrons de rien dire, parce que les Siennois sont loin d'être d'accord à cet égard, et qu'il est aujourd'hui démontré que, parmi les constructions auxquelles la tradition a attaché son nom, les unes étaient déjà terminées lorsqu'il n'était encore qu'un enfant, les autres n'ont été entreprises qu'après sa mort. Comme peintre, Peruzzi a peu travaillé à Sienne, et il ne faut pas s'en étonner, ses fonctions d'architecte de la République absorbant toutes ses heures. Il a

[1] Ce fut pendant son séjour à Sienne que Peruzzi se maria avec Lucrezia, fille du peintre Antonio del Materasso. Il en eut six enfants, parmi lesquels Giovan-Silvestro, qui fut architecte, et Onorio, qui, en 1556, revêtit à Rome l'habit des dominicains. Élève de son père et peintre comme lui, il avait décoré les orgues de l'église de San Romano, à Lucques. On ignore la date de sa mort. (Voyez le P. Marchese, II, p. 257.)

cependant peint à l'église de Fontegiusta la figure d'une *Sibylle*, et le *Jugement de Pâris* au château de Belcaro. Il intervenait comme expert dans le jugement des cas difficiles. Ainsi, en 1529, nous le voyons chargé de faire l'estimation des peintures exécutées par le Sodoma dans la salle de la Mappemonde, au palais de la Seigneurie; deux ans après il examinait, au même titre, le carton de *Moïse recevant les Tables de la Loi* que Beccafumi avait dessiné pour le pavé de la cathédrale. Enfin un document, cité par le docteur Gaye, prouve qu'en 1531 Balthazar avait trouvé ou croyait avoir trouvé un nouveau système pour frapper



SAINTE FAMILLE. (Palais Pitti.)

les monnaies. C'est une aptitude de plus à ajouter à celles que nous lui connaissions déjà. Pour nous, modernes, qui nous enfermons strictement dans des spécialités étroites, n'est-ce pas un amer plaisir que de voir ces vastes intelligences du seizième siècle propres à tout et à bien d'autres choses encore?

Le 17 octobre 1532, Balthazar Peruzzi était à Sienne; mais, à partir de cette époque, ceux qui aiment l'exactitude dans les dates auront le regret de le perdre de vue pendant plus de deux ans. Il est vrai qu'ils le retrouveront à Rome au mois de mars 1535. Le pape Paul III, qui occupait alors le trône pontifical, lui avait rendu le titre d'architecte de Saint-Pierre et les avantages attachés à cette position. Peruzzi reprit son travail et dépensa son activité dans toutes les branches de l'art. Sans qu'il soit possible d'établir

exactement la chronologie de ses œuvres, nous le voyons construire le palais Massimi, faire pour la Compagnie de Sainte-Catherine de Sienne une « *bara da portar morti alla sepoltura,* » c'est-à-dire un corbillard, et surtout s'occuper de géométrie, commenter Vitruve, étudier les monuments antiques de Rome et commencer, sur ces belles questions d'architecture qui l'avaient charmé toute sa vie, des recherches qu'il n'acheva pas et dont profita son excellent élève, le Bolonais Sébastien Serlio. Il paraît que, malgré ces immenses travaux, Peruzzi ne s'était pas enrichi. Vasari raconte qu'il était timide avec les grands, que les prélats et les gentilshommes profitaient de sa bonhomie pour le payer mal, enfin que ses affaires étaient assez mal en ordre et qu'il avait peine à faire vivre sa famille. Une tradition, dont il est impossible aujourd'hui de contrôler l'exactitude, veut que ce noble artiste ait eu des ennemis et qu'il soit mort empoisonné. Balthazar Peruzzi s'éteignit à Rome le 6 janvier 1537, et il fut enterré près de Raphaël.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

MUSÉE DU LOUVRE. — L'ancien catalogue des dessins du Louvre (édition de 1841) attribuait à Balthazar Peruzzi sept dessins, dont le nombre se trouve réduit à deux par le nouvel inventaire dressé par M. Reiset (1866). Le sujet n'en est pas indiqué.

BERLIN. — La *Charité.*

BOLOGNE. ÉGLISE SAN PETRONIO. — On conserve dans la sacristie les beaux dessins faits par Peruzzi en 1522 pour la façade de cette église.

FLORENCE. PALAIS PITTI. — *Sainte Famille.* (Gravé par G. Rossi.) Ce tableau est reproduit page 7.

MUSÉE DES OFFICES. — Plusieurs dessins d'architecture.

LONDRES. NATIONAL GALLERY. — L'*Adoration des Mages.* Dessin au clair-obscur fait à Bologne en 1522, pour le comte J.-B. Bentivoglio; gravé en 1579 par Augustin Carrache. Donné par lord Vernon en 1839.

L'*Adoration des Mages.* L'authenticité de ce tableau n'est pas démontrée. On suppose qu'il a été peint par Girolamo de Trévise, d'après le carton de Peruzzi. Il a fait partie de la collection Lapeyrière. Donné en 1849 par M. Higginson. A en croire la tradition, les trois mages représenteraient les portraits de Titien, de Raphaël et de Michel-Ange.

COLLECTION DE LORD WARD. — L'*Adoration des Bergers.* Tableau exposé à Manchester en 1857. D'après M. Waagen, cette peinture, qui a fait partie de la galerie du cardinal Fesch, devrait être attribuée à Prospero Fontana.

ROME. ÉGLISE SAINTE-CROIX DE JÉRUSALEM. — Les mosaïques de la voûte de la chapelle de Sainte-Hélène.

ÉGLISE SAINTE-MARIE DE LA PAIX. — La *Vierge assise et tenant l'enfant Jésus.* Auprès d'elle sainte Catherine et sainte Brigitte, avec la figure agenouillée du donateur Ferrando Ponzetti. Fresque gravée par Rancini, dans le recueil de Rosini, planche 154. Cette composition est reproduite à la page 3 de la présente notice.

La *Présentation de la Vierge au temple.* Tableau gravé par Salvi, dans le livre de Rosini, planche 146.

LA FARNÉSINE — Le palais a été construit par Peruzzi, qui a, en outre, décoré de perspectives architecturales une des salles du second étage.

SIENNE. ÉGLISE DE FONTEGIUSTA. — La *Sybille.* Œuvre très-importante, mais endommagée par des restaurations malheureuses.

VENTE DU PRÉSIDENT DE TUGNY. 1751. — L'*Adoration des Bergers*, 42 livres. — *Saint Jérôme dans un paysage* (gravé dans le recueil de Crozat), 48 livres.

VENTE DENON. 1826. *Guerriers renversés à l'approche d'un saint.* Dessin à la plume lavé au bistre, 250 fr. (Nous croyons savoir que ce dessin fut acheté par M. Gatteaux.)

VENTE DU COMTE THIBAUDEAU. 1857. — *Androclès et son lion.* Deux dessins a la plume. — *Cartouche architectural.* Dessin à la sanguine.

Le duc d'Orléans possédait une *Adoration des Rois* de Balthazar Peruzzi. Ce tableau, peint sur bois, avait un pied trois pouces et demi de hauteur sur un pied sept pouces de largeur. On en trouvera la description dans le catalogue publié en 1727 par Dubois de Saint-Gelais.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Florentine. *Sujets religieux, Portraits.*

FRANCIA BIGIO

NÉ VERS 1483. — MORT EN 1525.



L'importance d'André del Sarte dans l'histoire de l'art florentin n'est pas attestée seulement par la haute valeur de son œuvre; elle s'affirme aussi par le nombre et par le mérite des maîtres qui se groupèrent autour de lui. Il y avait dans son génie je ne sais quel charme mystérieux qui devait entraîner les âmes, et parmi les peintres qui subirent cette séduction, plusieurs étaient des hommes faits, des esprits mûris, des artistes depuis longtemps initiés aux pratiques du métier. Ce fut là l'histoire de Francia Bigio. Né à Florence vers 1483, il avait cinq ans de plus qu'André del Sarte, et son talent était formé bien avant que le maître n'eût peint, au cloître de l'Annunziata, sa fresque immortelle. Telle fut cependant l'admiration que les œuvres d'André lui inspirèrent, qu'il modifia sa manière dès qu'il les connut, et qu'à l'âge où il pouvait donner des leçons, il consentit à redevenir écolier.

ÉCOLE florentine.

Le nom de l'artiste dont nous devons écrire la vie a provoqué quelques conjectures hasardeuses. En l'appelant Marcantonio Franciabigi, Baldinucci a méconnu l'autorité des documents contemporains. Presque toujours Vasari le nomme *Il Francia,* mais dans sa notice sur André del Sarte, il lui restitue son nom tout entier : Francia Bigio. *Francia* paraît être une abréviation, un peu inusitée, de Francesco; Bigio ou Bigi est un surnom, motivé peut-être par la coloration du teint de l'artiste, puisque c'est par ce mot que les Italiens désignent ce que nous appelons la couleur *bise.* Dans les pièces authentiques, le maître est d'ailleurs désigné sous les noms de *Francesco di Cristofano,* et c'est pour cela qu'il a presque toujours introduit un C dans le monogramme, longtemps inexpliqué, dont il a signé plusieurs de ses tableaux.

On sait peu de chose de la jeunesse de Francia Bigio, sinon qu'il travailla pendant quelques mois dans l'atelier de Mariotto Albertinelli, et qu'il étudia surtout la perspective. Ses premières œuvres sont perdues : il ne reste plus aucune trace, ni du *Saint Bernard,* qu'il avait peint à San Brancazio, ni de la *Sainte Catherine de Sienne,* qui décorait un des pilastres de la chapelle des Rucellaj. Vasari nous a seul conservé le souvenir de ces travaux, qui valurent au jeune peintre une réputation précoce.

La vie de Francia Bigio ne s'éclaire qu'au moment où, par la grâce d'une touchante amitié, elle se mêle à celle d'André del Sarte. Celui-ci venait de quitter Piero di Cosimo, son maître, et Francia avait été abandonné par le sien, lorsqu'ils se rencontrèrent et se comprirent. Ils allèrent demeurer ensemble dans la même maison, sur la *piazza del Grano;* ils n'eurent dès lors qu'un atelier, et travaillèrent en commun. Bien qu'André n'eût pas vingt ans, il donna à son camarade des conseils et des exemples. Mais Francia Bigio ne fut pas complétement inutile à son ami. Il avait, paraît-il, quelque parenté avec un sacristain du couvent des Servites ou de l'Annunziata. Grâce à cet humble intermédiaire, les jeunes artistes entrèrent en relations avec les religieux, qui aimaient tant la peinture et qui la payaient si mal. Bientôt le cloître du couvent devint le théâtre où André del Sarte devait produire tant de chefs-d'œuvre.

Un fait remarquable, c'est que, dès leurs premières négociations avec les Servites, et malgré son parent le sacristain, Francia Bigio est visiblement sacrifié à son jeune associé. Les moines savaient qu'il faut diviser pour régner, et des deux amis ils firent des rivaux : la combinaison de ces bons religieux consistait à faire achever pour rien la décoration du *chiostrino* de l'Annunziata. Vasari explique fort bien comment ils y réussirent. Pendant les années 1509 et 1510, André peignit, sur l'une des murailles du cloître, les principaux épisodes de la légende de saint Philippe Benizzi ; ce n'est qu'en 1513 que les Servites chargèrent Francia Bigio d'un travail sérieux. Ils daignèrent lui confier la mission de peindre à fresque, sur la muraille opposée, le *Mariage de la Vierge,* une noble page assurément, que les religieux, très-généreux ce jour-là, payèrent trois écus d'or. Pendant ce temps, André travaillait à côté de Francia, car il peignait la *Nativité de la Vierge,* cette œuvre sévère et charmante qui suffirait à éterniser son nom. Vasari semble dire, et nous le croyons volontiers, que, jusqu'à cette époque, Francia Bigio avait une manière pénible et un peu rude; en voyant peindre André del Sarte, il attendrit son pinceau. Il y a dans sa fresque, notamment dans le groupe des femmes qui entourent la Vierge, des figures charmantes, un grand souci de la grâce, et en même temps des colorations légères qui montrent bien que, dans cette décoration du cloître de l'Annunziata, c'est André qui donnait le ton. On connaît la scène dramatique qui se passa dans ce lieu paisible. En 1514, André del Sarte avait achevé la *Nativité;* quelques heures de travail allaient suffire à Francia Bigio pour terminer le *Mariage de la Vierge,* lorsque les religieux imaginèrent, à l'occasion de je ne sais quelle fête, d'enlever pendant la nuit les toiles qui cachaient encore aux yeux du public les fresques des deux artistes. Francia, qui voulait corriger dans son œuvre quelques détails imparfaits, n'avait pas été prévenu. Dès le matin, des âmes charitables le vinrent avertir que sa peinture avait été découverte et que les curieux se pressaient déjà dans le cloître pour l'examiner, pour la discuter peut-être. Furieux, il court au couvent, s'élance sur l'échafaudage, que les ouvriers n'avaient pas encore complétement enlevé, saisit le marteau d'un maçon et se met à frapper d'un bras irrité les principales figures de sa fresque, se vengeant ainsi sur lui-même de la faute commise par les moines trop impatients. On fut obligé de lui arracher des mains le marteau dont il se servait avec une ardeur si cruelle. En 1515, les religieux voulurent obliger Francia Bigio à réparer les meurtrissures de la muraille, et le menacèrent même de l'y contraindre, comme nous dirions aujourd'hui, par « toutes les voies de droit; » mais il fit la sourde oreille; le procès n'eut pas de suite, et la fresque de Francia Bigio garde, visibles encore, les traces de sa colère.

Nul ne doit s'étonner que, lorsque le *Mariage de la Vierge* et la *Nativité* furent exposés à la curiosité publique, les deux peintures aient obtenu auprès des connaisseurs florentins un succès fort inégal. La victoire fut pour André del Sarte, et Francia dut sans doute en ressentir quelque dépit; la rivalité qui existait déjà entre les deux artistes s'accentua davantage : ils cessèrent de s'aimer; mais, au point de vue de l'art, ils continuèrent à se comprendre, et leur idéal demeura le même. Nous n'en voulons pas d'autre preuve que

le portrait d'homme qui décore aujourd'hui la galerie du palais Pitti et que Francia Bigio peignit en 1514. Ce personnage inconnu, tenant ses gants d'une main et s'appuyant de l'autre sur une balustrade, se détache sur un fond de paysage. Les chairs sont un peu noirâtres; il semble que Francia ait terni sa coloration à force de chercher le modelé; le dessin n'est pas très-serré, le pinceau est un peu *flou;* mais ce portrait, charmant d'ailleurs, est l'œuvre d'un artiste pour qui André del Sarte demeure le maître incontesté.

Le souple talent de Francia Bigio se prêtait à toutes les entreprises : habile dans la fresque, il ne peignait pas moins bien à l'huile et à la détrempe. Lors du mariage de Lorenzo de Médicis, duc d'Urbin, en 1518, il s'associa à Ridolfo Ghirlandaio pour improviser en quelques jours les décorations de la salle dans laquelle cette fête fut célébrée. Il ne dédaignait pas, d'ailleurs, les plus humbles travaux, et Vasari a vu de sa main « *molti lavori di cose bassissime.* » Il paraît avoir peint, entre autres choses, des *cassoni,* c'est-à-dire



LE TEMPLE D'HERCULE (Musée des Offices).

quelques-uns de ces coffres où le fiancé enfermait les parures et les cadeaux qu'il envoyait à sa fiancée. Le tableau du Musée des Offices qu'on appelle le *Temple d'Hercule* est sans doute le panneau détaché d'un ancien *cassone.* Nous ne comprenons pas bien cette allégorie. Sous l'élégant portique d'un temple dont l'architecture est traitée avec ce soin que Francia Bigio mettait toujours aux choses de la perspective, se dresse sur un piédestal la figure du dieu, auquel différents personnages, soldats, philosophes, gens de toute condition et de toute sorte, semblent venir rendre hommage. Est-ce à dire que la force est la souveraine du monde? Viennent-ils, les uns et les autres, demander la paix à celui qui tient la guerre dans sa main puissante? On ne sait, et cela importe peu. Un point curieux, c'est que dans l'accoutrement de quelques-unes de ces figures, Francia Bigio s'est visiblement inspiré des types mis en honneur par Albert Dürer. Préoccupation étrange, et qui, bien qu'on la retrouve dans l'œuvre de Pontormo, est faite pour nous surprendre un peu.

Malgré le nuage qui avait passé sur leur amitié, Francia Bigio et André del Sarte devaient bien des fois associer leur nom et leur talent. Au mois de mai 1518, André était parti pour la France, laissant interrompues les fresques du cloître de la confrérie del Scalzo. Les membres de la corporation confièrent alors à Francia Bigio le soin de continuer l'œuvre et de peindre *Saint Jean-Baptiste recevant la bénédiction*

de son père avant de se retirer au désert, et cette charmante *Sainte Famille,* où l'on voit le petit saint Jean embrassant l'enfant Jésus. On sait par Vasari que si Francia Bigio avait été chargé de ce travail, c'est parce qu'il passait pour le plus fidèle adhérent d'André del Sarte. Les confrères del Scalzo ne furent point trompés dans leur attente : les deux grisailles de Francia ressemblent trop, en effet, à celles de son ancien ami pour compromettre en quoi que ce soit l'unité de la décoration générale.

Francia Bigio fut encore une fois associé à André del Sarte, et aussi à Pontormo, dans l'exécution des peintures de la résidence des Médicis à Poggio da Caïano. Ce vaste travail ayant été partagé entre les trois artistes, Francia emprunta à la vie de Cicéron et à celle du consul Flaminius deux épisodes qui, pour peu qu'on y mît quelque complaisance, pouvaient faire allusion aux succès de Cosme le Vieux et de Laurent le Magnifique. On sait que cette décoration fut interrompue en 1521, par suite de la mort de Léon X.

Francia Bigio était un ardent travailleur; il avait presque toujours dans son atelier un modèle vivant d'après lequel il étudiait, comme un écolier sincère, les lois de la forme et la raison des attitudes. Pour se rendre compte à lui-même des mystères du corps humain, il peignit une *notomia,* où le jeu de tous les muscles était indiqué. Il fit aussi des portraits, comme celui du Musée de Berlin (1522) et celui non moins intéressant que la reine d'Angleterre conserve à Windsor, et qui représente un humble jardinier employé par les Médicis. Il reste, en outre, de Francia Bigio, des compositions religieuses, telles que l'*Annonciation* (Musée de Turin) et la *Vierge entre saint Jean-Baptiste et saint Job* (Galerie des Offices). Quelquefois, enfin, il traita des sujets où il put utiliser les longues études qu'il avait faites sur le nu. Sa dernière œuvre, *David et Bethsabée,* qu'on voit à Dresde, appartient à cet ordre d'idées : il a cherché la grâce dans cette peinture, dont l'exécution paraissait à Vasari trop précieuse et trop « léchée ». Ce tableau porte le millésime 1525, et cette date nous permet de mettre un peu de lumière dans les assertions du biographe qui, après avoir fait mourir Francia Bigio en 1524, ne procède à son enterrement que l'année suivante. Nous croyons à quelque distraction de la part de Vasari, et, en présence de la date inscrite sur le tableau de Dresde, nous estimons que Francia est mort en 1525.

A l'exception du jour où, irrité contre les moines, il martela sa fresque de l'Annunziata, Francia Bigio montra dans sa vie la douceur qui est l'essence même de son talent. Laborieux autant qu'on peut l'être, il a fait de nombreux tableaux, et si son œuvre ne paraît pas plus considérable, c'est que la critique attribue à André del Sarte bien des peintures qu'elle devrait, en bonne justice, restituer à Francia Bigio. Il ne voulut jamais sortir de Florence, et le culte de l'art suffit à remplir son cœur. Il vécut seul, sans femme et sans enfants, et Vasari, qui est malin comme un vaudevilliste, prétend que, s'il ne se maria point, c'est parce qu'il aimait la paix.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

BERLIN. — Le *Mariage de la Vierge*. Francia Bigio a reproduit dans ce tableau le sujet qu'il avait peint à fresque au cloître de l'Annunziata.

Portrait d'un jeune homme se disposant à écrire (avec le monogramme du maître et la date 1522).

DRESDE. — *David et Bethsabée*. Ce tableau porte le monogramme du peintre et l'inscription A. S. 1525. Il avait été fait pour G. M. Benintendi et fut acheté, au dix-huitième siècle, par l'électeur de Saxe.

FLORENCE. MUSÉE DES OFFICES. — Le *Temple d'Hercule*. Gravé dans la *Galerie de Florence*, pl. LXIII.

La Vierge assise et tenant l'enfant Jésus; à ses côtés, saint Jean-Baptiste et saint Job. On remarque au bas du tableau un monogramme composé de trois lettres entrelacées. L'auteur du catalogue de 1864 croit y reconnaître un F., un B. et un C.; les annotateurs de Vasari y lisent les trois lettres F. R. C., c'est-à-dire *Franciscus Christophori*. Gravé dans l'*Etruria pittrice*, pl. XXXXV.

PALAIS PITTI. — *La Calomnie*. (Gravé par Salvi.)

Portrait d'homme, avec l'inscription : A. S. M. D XIII.

ÉGLISE SAN SPIRITO. — *Deux anges*.

ANNUNZIATA. — Le *Mariage de la Vierge*, fresque.

CLOITRE DEL SCALZO. — *Saint Jean-Baptiste recevant la bénédiction de son père*. — *Sainte Famille;* fresques.

SAINT-PÉTERSBOURG. — *Portrait d'un homme vêtu de noir*.

TURIN. — *L'Annonciation*. Ce tableau avait été peint pour la chapelle de Corbizzi, à l'église Saint-Pierre-Majeur de Florence. Cinelli en parle avec les plus grands éloges. On le croyait perdu, lorsque, ayant reparu en 1852 dans une vente publique, il fut acheté pour la galerie royale de Turin.

WINDSOR. — *Portrait d'un laboureur tenant une faucille à la main*. (Voir, sur ce portrait, Vasari, IX, p. 103.)

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Italienne. *Sujets religieux, Histoire.*

DOMENICO BECCAFUMI

NÉ VERS 1486. — MORT EN 1551.

ÉCOLE florentine



L'histoire se répète quelquefois. Ce qu'elle raconte de Giotto peut, toute proportion gardée, se raconter de Domenico Beccafumi. L'art, qui prend son bien où il le trouve, alla le chercher, lui aussi, dans la plus humble des conditions, et fit un peintre d'un berger. Son père, Giacomo di Pace, était un simple laboureur au service de Lorenzo Beccafumi, qui possédait un riche domaine dans les environs du château de Montaperto, près de Sienne. C'est là, dans la ferme des Cortine, que Domenico naquit vers 1486 ; c'est là qu'il passa son enfance, occupée par les travaux des champs et vaguement charmée par des rêveries qui, se changeant peu à peu en pensées, devaient plus tard transformer le paysan en artiste. Un jour, le propriétaire, venu pour visiter sa ferme, rencontra au bord d'un ruisseau cet enfant, qui, tout en gardant ses brebis, s'amusait à dessiner sur le sable avec un bâton pointu. Lorenzo l'emmena avec lui, ayant résolu de l'attacher au service de sa maison et aussi de le faire instruire. Arrivé à Sienne, Domenico montra bien vite qu'il n'était pas de ceux dont on fait des domestiques. Son maître le confia aux soins d'un de ses voisins, qui était peintre, et peintre d'assez faible mérite, s'il en faut croire Vasari. Mais, si insuffisant qu'il fût par lui-même, cet artiste sans gloire avait du goût, et il possédait des dessins et des modèles excellents. C'est dans ce livre que Domenico apprit à lire. Il s'y forma en peu de temps, et dès lors, au surnom de Mecarino, qu'on lui avait donné dans son enfance, il substitua, pour le garder toujours, le nom de son patron Beccafumi.

L'histoire des débuts de Domenico est restée obscure. Il avait environ vingt-deux ou vingt-trois ans, et déjà sans doute il était peintre, lorsque, vers 1509, le Pérugin vint travailler à Sienne. Il arrivait, avec un talent peut-être un peu amoindri, mais avec toute sa renommée, et chacun voulut le voir à l'œuvre. Pendant son séjour à Sienne, Pérugin peignit la *Nativité du Christ*, qui a péri dans l'incendie de l'église

Saint-François, et le grand *Crucifix* qu'on voit encore à Saint-Augustin, et qui, quoique fort estimé des Siennois, ne saurait cependant être mis au nombre des beaux ouvrages du peintre ombrien. La manière de Pérugin plut beaucoup à Beccafumi, et il s'étudia à copier les tableaux du vieux maître. Il se familiarisa ainsi avec cette méthode, qui, à vrai dire, commençait déjà à n'être plus à la mode en 1509.

Beccafumi eut bientôt l'occasion d'admirer des œuvres plus viriles et plus conformes à l'esprit du seizième siècle. Michel-Ange venait d'achever la voûte de la chapelle Sixtine et Raphaël peignait au Vatican ses fresques glorieuses. Curieux de voir ces merveilles, dont tous les artistes parlaient, Beccafumi obtint de son protecteur la permission de partir pour Rome. Il y resta environ deux ans, étudiant les œuvres de Raphaël et de Michel-Ange, en même temps que les statues antiques. Il dut aussi, selon toutes les vraisemblances, voir à Rome son compatriote Balthasar Peruzzi, qui construisait alors la Farnésine, et qui, mêlé déjà aux choses les plus diverses, était homme de bon conseil. Ce voyage paraît avoir été pour Beccafumi une période d'initiation et d'étude contemplative plutôt qu'une période de travail. Vasari prétend que, pendant son séjour à Rome, il se borna à peindre, dans le quartier du Borgo, la façade d'une maison qu'il décora du blason du pape Jules II, mais qu'il acquit la fierté du dessin, l'abondance de la composition, la science du coloris harmonieux. S'il rapporta de Rome de pareilles conquêtes, Beccafumi n'avait pas perdu sa peine.

A son retour à Sienne (vers la fin de 1511 sans doute), il y trouva en pleine faveur ce peintre inégal, mais si expressif et si tendre qu'on appelle le Sodoma. Selon la mode du temps, Sodoma était alors occupé à décorer de fresques charmantes la façade de la maison d'Agostino Bardi. Le style du maître et sa façon de peindre étaient déjà connus de Beccafumi. Il avait pu, lors de son voyage à Rome, voir au palais de la Farnésine l'histoire d'Alexandre et de Roxane et les autres sujets antiques que Sodoma y avait traités avec tant de grâce amoureuse. Cette manière le séduisit au plus haut degré, et l'on n'a peut-être pas assez dit que, dans quelques-unes de ses meilleures peintures (je ne parle pas ici de ses dessins), c'est à Sodoma que Beccafumi ressemble le plus.

Il ne nous est pas possible, — Vasari étant un peu désordonné dans ses souvenirs, — de fixer avec exactitude la chronologie des premières tentatives de Domenico. Il ne paraît pas qu'à son retour à Sienne il se sentît encore assez fort pour s'essayer hardiment aux grandes œuvres qui l'ont illustré; il s'y prépara par des études nouvelles, cherchant à se rendre compte des mystères de l'anatomie et des lois qui président au mouvement de la figure humaine. Mais il savait que le grand initiateur, c'est le travail, et tout en poursuivant ses études théoriques, il travaillait. Il peignit en 1512 la façade du palais Borghesi di Postierla. Nous n'en pouvons dire qu'un mot : c'est que, dans une décoration exécutée en clair-obscur, Beccafumi s'était attaché à donner à ses compositions l'apparence de bas-reliefs de bronze. Ce premier travail ayant été favorablement jugé, Domenico peignit, pendant la même année, pour Battista d'Antonio da Ceva, le tableau de la *Trinité* qui fut placé à l'hôpital de Santa Maria della Scala, et qui est aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts. C'est un triptyque dont le panneau central est occupé par la représentation symbolique de la Trinité : on voit, à droite, saint Cosme et saint Jean-Baptiste, patron du donateur; à gauche, l'évangéliste saint Jean et saint Damien. Le souvenir qui nous est resté de ce tableau n'est pas assez précis pour qu'il nous soit permis d'en parler. Au vestibule du même hôpital, Beccafumi représenta la *Visitation*, dans une fresque malheureusement très-dégradée, et il fit pour la Mercanzia *Saint Pierre et saint Paul*, tableau placé aujourd'hui à l'église Saint-Jean-Baptiste. En même temps, il peignait des madones pour les riches Siennois et les associations religieuses, et dans ces dévotes figures, il faisait paraître, avec un sentiment voisin de celui de Sodoma, une morbidesse d'exécution, une douceur de pinceau qui rappelaient un maître plus grand encore. Ces madones, dit Lanzi, ont une *sfumatezza* qui les rapproche de l'école de Léonard de Vinci. Est-il nécessaire d'ajouter que la méprise n'est cependant pas possible, et que, dans les Vierges de Beccafumi, le dessin est moins serré, le modelé est poussé moins loin que dans celles du grand maître florentin ou de ses admirables élèves, Solario et Luini?

Ces œuvres avaient mis Beccafumi sur un assez bon pied. Au rapport de Vasari, qui exagère un peu, on commençait à le regarder comme un rival redoutable pour Sodoma. On faisait cas de son jugement comme

de sa manière : en 1515, nous le voyons intervenir en qualité d'expert pour apprécier la peinture que Girolamo di Benvenuto venait d'achever pour la confrérie de Santa Maria in Portico ; l'année suivante, il achetait une maison dans la rue de' Maestri. Puisque nous parlons ici de la situation matérielle que Beccafumi s'était acquise, et, pour ainsi dire, de son budget, rappelons que nous possédons à cet égard deux précieux témoignages signés de son nom : ce sont les « déclarations de biens » qu'il dut faire, en 1531 et en 1546, devant les magistrats de Sienne. Sauf la différence qui résulte du nombre accru des enfants, ces deux pièces



JESUS AU JARDIN DES OLIVIERS (Musée du Louvre).

se ressemblent fort ; elles nous apprennent que Beccafumi possédait, outre la maison dont nous venons de parler, deux maisonnettes qu'il donnait à loyer, un coin de terre planté de vignes, « chose maigre », dit-il, et dans la montagne, à Simignano, un petit bois de châtaigniers. Ces détails, paraîtront peut-être puérils : nous n'en jugeons pas ainsi. Est-il indifférent, au moment de juger l'œuvre de l'artiste, de le replacer dans son milieu, et de voir, pour ainsi dire, à la besogne, en son modeste atelier, le brave ouvrier siennois ?

Mais cet ouvrier était un maître, et bientôt il allait entreprendre le grand travail qui l'a illustré, et qui fut, en réalité, l'œuvre de sa vie ; je veux parler du fameux *pavimento* de la cathédrale de Sienne. Dès 1517, il en commençait les dessins ; en 1546, il travaillait encore à cette décoration merveilleuse. Sans doute, l'œuvre fut bien des fois quittée et reprise, il y eut plus d'un entr'acte dans ce long labeur, toutes les pages de ce livre de marbre n'ont pas été écrites à la fois ; mais, pour la commodité du récit et de l'étude, nous

réunirons ici tout ce qui se rattache au *pavimento* de Beccafumi, et nous l'apprécierons dans son ensemble. On sait ce qu'est ce pavé qui se cache aujourd'hui sous un revêtement de planches mobiles que le custode complaisant s'empresse de soulever pour le montrer au voyageur. Il ne s'agit nullement d'un travail de mosaïque, mais d'un travail d'incrustation. Sur un fond de marbre blanc, se dessinent en noir, au moyen d'une matière (*mistura nera*, dit Vasari) incrustée dans les creux, les contours sommaires et simples de figures bibliques qui, pour la plupart, sont plus grandes que nature. Les ombres, d'un ton très-doux, sont indiquées par des marbres jaunâtres ou de couleur bise (*bigi*, dit-on là-bas), qui donnent aux formes un relief très-suffisant, car ce procédé ne vise nullement à l'imitation de la sculpture et à l'illusion du trompe-l'œil. C'est du dessin incrusté, voilà tout. L'effet décoratif est simple et grand. Le style des figures est d'ailleurs superbe, comme celui des ornements qui, en séparant les sujets les uns des autres, leur servent de cadre et les isolent pour le regard. Beccafumi, reconnaissons-le, n'a point inventé ce procédé de décoration ; bien avant sa naissance, de patients artistes l'avaient appliqué au pavé qui revêt l'entrée de la nef et les bas-côtés, et ils avaient conçu leurs œuvres (les figures des sibylles surtout) avec un profond sentiment du caractère. En décorant la partie de la nef qui est la plus proche de l'autel, Beccafumi s'est servi de leurs leçons, et il a traité ses compositions dans le style fier d'un contemporain des plus grands maîtres du seizième siècle.

Le sacrifice d'Abraham, les divers épisodes de l'histoire de Moïse, le sacrifice d'Élie, tels sont les principaux motifs dont Beccafumi s'est inspiré. Mais chacun de ces sujets comporte des scènes différentes et un entourage qui, dans des dimensions plus restreintes, raconte d'autres scènes encore. L'Académie de Sienne possède quelques-uns des cartons dessinés par Beccafumi. On retrouve, dans cette série incomplète, *Moïse sur le mont Sinaï, Moïse renversant le Veau d'or*, *les Adorateurs du Veau d'or*, *le Frappement du rocher*, *l'Alliance d'Élie et d'Achab*, *Moïse brisant les tables de la loi*, et une *Armoirie soutenue par deux enfants.* On conserve dans certaines collections des études faites pour les autres parties du *pavimento ;* enfin, un artiste robuste, le Mantouan Andrea Andreani, a gravé en camaïeu le *Sacrifice d'Isaac* et *Moïse brûlant les tables de la loi.* Ces gravures sont évidemment très-belles; mais, pour ceux qui voudraient y étudier les compositions de Beccafumi, nous devons dire qu'Andreani en a compliqué l'effet, et leur a par suite enlevé quelque chose de leur aspect simple et monumental.

Le pavé du dôme de Sienne fut, nous l'avons dit, l'œuvre préférée de Beccafumi. Mais, tout en accomplissant ce grand travail, il l'interrompit fréquemment pour peindre des fresques et des tableaux. En 1518, il peignit, pour la confrérie de San Bernardino, sur la place Saint-François, deux grandes fresques représentant l'une le *Mariage*, l'autre la *Mort de la Vierge.* En 1522, il décora, pour l'association religieuse de Sainte-Lucie, une *bara*, c'est-à-dire l'appareil mortuaire ou le cercueil qui servait dans les enterrements. Peruzzi avait, lui aussi, peint une *bara*, et nous ne devons point nous en étonner, les Italiens de cette glorieuse époque mêlant volontiers les merveilles de l'art aux tristes spectacles de la mort. L'année suivante, Beccafumi peignit, pour la veuve d'un certain Marsili, une *Nativité du Christ*, qui fut placée dans l'église San Martino, où on peut la voir encore. Mais des travaux d'un autre genre allaient lui être confiés. En 1529, il fut chargé de décorer la salle du Consistoire, au palais de la Seigneurie. Ce travail l'occupa jusqu'en 1535. Dans la voûte, divisée en compartiments et tout embellie de figures symboliques, Beccafumi raconta les grands dévouements des consuls et des magistrats de l'ancienne Rome et des autres républiques. Où donc ce berger avait-il appris tant d'histoire, et comment connaissait-il si bien les faits et gestes de Fabius Maximus, de Charondas, de Lépide et de Posthumius? Beccafumi a pensé qu'il y avait dans ces antiques aventures des leçons pour tous les temps, et il les a savamment choisies. Artiste, il s'y montre ingénieux et fort, prêtant à ses figures de nobles attitudes, et multipliant les raccourcis avec une audace si sûre, que Lanzi a pu dire de lui qu'en cette difficile partie de l'art de peindre, il méritait d'être considéré comme le Corrége de l'Italie inférieure. Beccafumi ne déploya pas moins de talent dans les effets de perspective. Les scènes qu'il a dessinées s'accomplissent, pour la plupart, au milieu de temples et de monuments antiques, et ces représentations, destinées à être vues de bas en haut, sont tout à fait savantes et bien calculées.

Les magistrats de Sienne ne furent pas peu satisfaits des peintures de la salle du Consistoire (œuvre



LE PAVÉ DE LA CATHÉDRALE DE SIENNE.

vraiment singulière, dit Vasari), et dès lors Beccafumi eut bien des fois leurs préférences pour les travaux que réclamait le service de la république. En 1536, comme il était question de la prochaine venue de Charles-Quint, Beccafumi fit, avec le Tozzo, le modèle d'un arc de triomphe qui, le jour de la solennité arrivé, fut dressé à la Porta-Nuova, et tout enjolivé de peintures allégoriques. Il se hasarda davantage : s'improvisant sculpteur, il fit une statue équestre du souverain qu'on attendait. C'était, comme on l'imagine, une œuvre de circonstance, car Beccafumi n'avait pas fait autre chose qu'un Charles-Quint en papier mâché. Le héros, armé à l'antique et l'épée à la main, foulait aux pieds de son cheval trois figures représentant des provinces vaincues. Ce fragile monument était soutenu à l'intérieur par une puissante armature de fer. Dressé sur la place du Dôme, il fit bonne contenance le 23 avril 1536, lors de la triomphante entrée de l'empereur.

Dire que la gloire d'un si vaillant artiste s'était étendue jusqu'à Pise, ce ne sera étonner personne. L'architecte de la cathédrale, Sebastiano della Seta, ayant vu des peintures de Beccafumi, eut la bonne pensée de le faire travailler à la décoration de ce monument. C'était à peu près en 1539. Beccafumi peignit les figures des Évangélistes. Ranieri Grassi, en sa description de Pise, déclare que ces peintures sont traitées dans un style grandiose, mais un peu sec, et qu'il y a plus d'animation dans les tableaux, d'une proportion moins vaste, dans lesquels Beccafumi a représenté l'histoire de Datan et Abiron et Moïse rompant les tables de la loi en présence des adorateurs du veau d'or. L'ensemble de ces œuvres nous a paru présenter un assez faible caractère; mais comme il y a de magnifiques André del Sarte dans la cathédrale de Pise, il se peut que ce redoutable voisin ait nui à Beccafumi. Il se peut aussi qu'il y eût déjà quelque fatigue dans son talent. Il disait lui-même, au rapport de Vasari, que dès qu'il s'éloignait de ses habitudes, de sa maison, de ses enfants, il se sentait tout dépaysé et moins heureux au travail.

Beccafumi avait cependant encore de nobles entreprises à accomplir. André Doria l'ayant mandé à Gênes, il dut se rendre à sa prière (vers 1541). Le grand décorateur du palais qu'André avait fait construire, c'était Perino del Vaga, et Beccafumi ne pouvait jouer qu'un rôle secondaire dans l'œuvre commencée. Vasari ne sait même pas quels sont ses travaux au palais Doria. Giuseppe Ratti, décrivant Gênes en 1780, nous apprend que Beccafumi fut associé à Pordenone pour peindre, indépendamment d'une frise formée d'enfants, les fabuleuses aventures de Jason et des Argonautes. Œuvres perdues, ajoute-t-il. Beccafumi dut s'acquitter assez vite de la tâche qui lui était confiée. Il regrettait sa petite maison de Sienne, ses travaux commencés, il se sentait presque mal à l'aise dans ce grand palais Doria où l'on menait une vie princière. Ce fracas l'étourdissait. Il se hâta donc de revenir à Sienne, et pendant les dix années qui lui restaient encore à vivre, il travailla aux œuvres qu'il aimait, notamment à ce pavé de la cathédrale dont il s'occupait depuis sa jeunesse. Le goût de la sculpture le reprit. Il fit, en 1548, mais avec beaucoup de fatigue, dit Vasari, les modèles de six anges porteurs de lumières, qui furent coulés en bronze et placés près du grand autel du Dôme. Il voulait aussi faire les statues des douze apôtres; mais il ne put donner suite à ce projet, étant mort au mois de mai 1551. Son fils, Adriano, et son ami l'orfèvre Giuliano Morelli le firent ensevelir dans la cathédrale qu'il avait aimée et embellie.

On a souvent agité la question de savoir si, aux aptitudes diverses que nous avons constatées chez lui, Domenico Beccafumi a ajouté le talent du graveur. Vasari dit, en propres termes, qu'il grava sur bois : « *Intagliò da sè stampe di legno per far carte di chiaro scuro, e se ne veggiono fuori due Apostoli fatti eccellentemente.* » Mais il ne s'arrête pas là, et il le fait graver au burin quelques planches de cuivre, et à l'eau-forte « *alcune storiette molto capricciose d'alchimia.* » Comme les gravures de Beccafumi sont d'une insigne rareté, on a d'abord traité de chimères les affirmations de Vasari. Mais Bottari assure avoir vu non pas deux, mais dix apôtres gravés par Beccafumi, et il suppose qu'il aura dû graver la série complète. D'un autre côté, Mariette, qui a consacré à Domenico une note du plus grand intérêt, constate l'existence de dix pièces relatives à l'alchimie, ou du moins au travail des métaux; seulement les gravures sont des bois et non des eaux-fortes. Il en donne la description et il y reconnaît « un goût de dessin sçavant quoyque sauvage. » Enfin, le même Mariette énumère les camaïeux gravés par Beccafumi, et il suppose que l'artiste obtenait

ces frappantes images au moyen de deux planches, l'une en cuivre, qui donnait le trait, et l'autre en bois, pour les rehauts de blanc. L'effet, ajoute-t-il, est surprenant. Ainsi se trouve justifiée, du moins en partie, l'assertion de Vasari. Beccafumi n'a pas gravé à l'eau-forte, mais il a gravé au burin, sur cuivre, et il a été habile à tailler le bois.

Les camaïeux dont nous venons de parler nous conduisent à parler des dessins de Beccafumi. Nous



C. METTAIS. BECCAFUMI. DUPRE. S.

SAINTE FAMILLE.

en avons précisément un au Louvre, et il est tout simplement magnifique. Ce n'est qu'une étude, une figure d'homme nu qui, couché à terre, s'appuie sur le coude, et montre son dos robuste et ferme. Le style de cette figure se rattache à l'école de Michel-Ange; la manière dont les contours sont tracés à la plume, la hardiesse avec laquelle les rehauts de blanc sont appliqués sur le papier accusent chez Beccafumi une maestria d'exécution qui concorde avec tout ce qu'on sait du dessinateur à qui l'on doit les cartons du pavé de Sienne, mais qui surprend un peu chez l'auteur des tableaux tendres et charmants que conserve l'Académie de sa ville natale. Deux peintures surtout doivent frapper le voyageur lors d'une visite au Musée siennois. La première est la *Descente du Christ aux limbes*, que Beccafumi peignit pour l'église San Francesco. Lorsque, venant de

Florence, on se rappelle la manière dont Bronzino a traité le même sujet, on admire chez Beccafumi une grande élégance de forme, mais sans violence dans les attitudes, et une expression pleine de douceur et de tendresse. L'autre tableau, qui provient de l'église des Olivétains, mérite de figurer au nombre des chefs-d'œuvre du maître. Il représente *Sainte Catherine de Sienne recevant les stigmates;* à ses côtés sont saint Benoît et saint Jérôme; dans le haut du tableau, la Vierge, l'enfant Jésus et un groupe d'anges assistent à cette scène mystique. Les expressions sont charmantes et d'une douceur convaincue qui va à l'âme. Ici, le caractère général est emprunté à Sodoma, dont Beccafumi avait été si profondément touché, mais avec quelque chose de plus sérieux, de plus tendrement ascétique. La peinture, œuvre d'un pinceau caressant, s'enveloppe de cette *sfumatezza* que Lanzi a signalée dans les madones de ce peintre, qui est inégal sans doute, mais qui, tant de fois, s'est montré excellent. Ce n'est donc pas sans raison que Sienne place Domenico Beccafumi au premier rang parmi les artistes dont elle aime à répéter les noms glorieux.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Musée du Louvre. — *Jésus au Jardin des Oliviers*, grisaille sur cuivre. Acheté en 1822 à M. de Langeac. L'authenticité de ce tableau n'est pas démontrée.

Un homme nu couché à terre, dessin à la plume rehaussé de blanc. Ce magnifique dessin a appartenu à Vasari et à Mariette.

Berlin. — La *Vierge, l'enfant Jésus et le petit saint Jean-Baptiste.*

Florence. — Musée des Offices. — *Sainte Famille*, tableau de forme ronde, entré au Musée en 1795. — Le portrait de l'artiste.

Palais Pitti. — *Sainte Famille.* La Vierge, assise sur un banc, regarde l'enfant Jésus qui embrasse un agneau. Plus loin, saint Jean-Baptiste et saint Joseph. (Tableau rond.)

Munich. — La *Vierge à genoux devant l'enfant Jésus, qui joue avec un agneau.*

Pise. — Cathédrale. — *Les quatre Évangélistes; — Datan et Abiron; — Moïse brisant les tables de la loi.* (Voir sur ces tableaux l'ouvrage de Grassi, *Pisa e le sue adiacenze*, 1851.)

Sienne. — Académie des Beaux-Arts. — *La Descente de Jésus-Christ aux limbes* (de l'église Saint-François).

La *Naissance de la Vierge* (de l'église Saint-Paul).

La *Trinité*, triptyque, peint pour Battista d'Antonio da Ceva (de l'hôpital de Santa Maria della Scala).

La *Vierge avec l'enfant Jésus, saint Paul et saint Galgano;* tableau en mauvais état.

Le *Baptême de Jésus-Christ* (du couvent de Mont-Olivet).

La *Chute des Anges* (de l'hôpital de Santa Maria della Scala).

Sainte Catherine recevant les stigmates : à ses côtés saint Benoît et saint Jérôme; dans la partie supérieure du tableau, la Vierge, l'enfant Jésus et des anges (de l'église des Olivétains).

Trois petits tableaux qui formaient le *gradino* de la composition précédente, et qui sont relatifs à la vie de sainte Catherine de Sienne.

Sept cartons pour le pavé de la cathédrale : *Moïse sur le Sinaï; Moïse abattant le Veau d'or; Mort des adorateurs du Veau d'or;* le *Frappement du rocher;* le *Pacte d'Élie et d'Achab; Moïse brisant les tables de la loi;* un *Blason soutenu par deux enfants.*

Église Saint-Martin. — La *Nativité de Jésus-Christ*, tableau peint vers 1523, pour Anastasia Bichi, veuve de Marsili.

Église Saint-Jean-Baptiste. — *Saint Pierre et saint Paul.*

Confrérie de Saint-Bernardin. — Le *Mariage* et la *Mort de la Vierge.*

Palais de la Signoria (aujourd'hui Palazzo pubblico). — Les peintures de la salle du Consistoire.

Palais Bindi-Sergardi (autrefois Agostini). — *Scipion l'Africain*, la *Mort de Caton*, *Zeuxis* et d'autres fresques décrites par Vasari.

Vente Crozat (1741). — 23 dessins, dont un *Christ détaché de la croix;* 20 livres; — 24 dessins, parmi lesquels les *Israélites traversant le désert*, et d'autres morceaux pour le pavé de Sienne; 18 livres.

Vente Julienne (1767). — Un *Patriarche*, dessin à la plume lavé au bistre. Vendu (avec un dessin de B. Peruzzi) 30 livres.

Vente Mariette (1775). — *Un Pape recevant les clefs d'une ville*, dessin à la plume lavé au bistre. Trois études dont l'une représente un *Criminel auquel on donne l'estrapade;* 71 livres.

Vente Dargenville (1779). — La *Mort des Macchabées*, dessin à la plume; 36 livres.

Vente Denon (1826). — Le *Sacrifice d'Abraham*, dessin à la plume; 85 francs.

Vente du comte Pourtalès (1865). — La *Vierge, l'enfant Jésus et le petit saint Jean-Baptiste.* Près de la Vierge, saint Joseph appuyé sur un bâton; derrière saint Jean, un séraphin tenant un vase fermé (tableau de forme ronde); 1,200 fr.

PARIS. — IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Italienne *Histoire Sainte*

ANDRÉ DEL SARTE

NÉ EN 1488. MORT EN 1530.

ÉCOLE DE Florence



C'est le privilége des grands hommes que leur nom ne puisse conserver son caractère local et son orthographe, par cela même qu'ayant franchi les bornes de la patrie pour se répandre dans le monde entier, ce nom s'est altéré à chaque frontière et a changé de physionomie selon les peuples qui ont appris à le prononcer. Heureux celui dont le nom a été transformé par sa propre gloire! Les artistes qui avaient été célèbres dans leur pays ne sont devenus immortels qu'à la condition de recevoir un autre baptême dans les pays où ils furent adoptés. Il a fallu que la médaille gravée à leur effigie fût refondue et frappée à nouveau. C'est ainsi que Raphaël, Léonard de Vinci, Michel Ange, André del Sarte lui-même ont perdu l'accent italien de leur nom et ont cessé d'appartenir aux cités d'Urbin ou de Florence pour entrer dans la famille des hommes illustres dont se compose le génie de l'humanité.

André del Sarte est un assez grand peintre pour qu'on attache de l'importance à tout ce qui le concerne et particulièrement à fixer la date de sa naissance, sur laquelle

les biographes paraissent avoir commis une erreur, et à établir quel fut son nom de famille. Vasari, Borghini, Baldinucci et les autres ont dit d'une part qu'Andrea del Sarto était né en 1478; d'autre part, qu'il était mort en 1530, âgé de quarante-deux ans. Il y avait entre ces deux dates une contradiction évidente, car si la première était exacte, le peintre avait dû mourir à l'âge de cinquante-deux ans en 1530, ou bien sa mort devait être placée en 1520, s'il n'avait vécu que quarante-deux ans. L'erreur une fois commise par Vasari ou par ses imprimeurs, tous les écrivains venus après lui la reproduisirent fidèlement, jusqu'à Pierre-Jean Mariette, qui, le premier, je crois, la releva dans ses notes sur l'*Abecedario d'Orlandi*. Mais, comme une de ces dates était certaine, celle de la mort, il ne restait plus à trouver que l'acte de naissance, qu'il fallait chercher en 1478 ou en 1488. Un Florentin, Luigi Biadi, se livra à ce travail il y a quelque trente ans, et en compulsant les registres de la paroisse de Santa-Maria-del-Fiore, il rencontra justement, sous la date de 1478, la mention suivante : « *Novembre* 26 — *Andrea e Domenico di puro de Agnolo nacque a dì* 26 *novembre* 1478 — *Battezzato* 26 — *detto*[1]. Nul doute pour lui que cet André d'Agnolo ne fût André del Sarte, dont le père, en effet, portait ici le seul prénom d'Agnolo ou d'Angiolo, suivant l'habitude des Florentins de ne s'appeler entr'eux que par leur prénom. Quant au mot *puro*, qui était embarrassant, l'auteur en donnait une explication assez ingénieuse en disant qu'il signifiait sans doute Agnolo *tout court*, c'est-à-dire sans autre nom. Malheureusement, cet échafaudage d'hypothèses s'est trouvé renversé par la simple vérification du registre, où l'on a lu *Piero* au lieu de *puro*. Il a donc fallu en revenir à l'assertion de Vasari, à savoir, qu'André était mort à quarante-deux ans en 1530 et qu'il avait dû naître conséquemment en 1488 et non en 1478, chiffre imprimé évidemment par erreur. Comment, d'ailleurs, en douter lorsqu'on lit sur l'épitaphe du peintre, composée par le docte Pier Vettori : *Vixit annos XLII, obiit anno MDXXX?*

Autre question : Quel était le nom de famille d'André? Biadi raconte à ce sujet une histoire qui a l'air d'un conte, et qui, du reste, a paru sans doute peu sérieuse, puisqu'elle a été passée sous silence par les commentateurs pleins de sagacité et de savoir auxquels nous devons l'excellent *Vasari* de Felice Lemonnier. Suivant ces habiles critiques, c'est seulement à la fin du dix-septième siècle qu'on a commencé à donner à André del Sarte le nom de Vanucchi. Le premier qui s'en avisa fut Giovani Cinelli dans l'ouvrage imprimé en 1677, sous le titre *le Bellezze di Firenze*.

Qu'André del Sarte s'appelât Vanucchi ou seulement Agnolo, qu'il fût ou non le fils d'un tailleur, et l'on ne peut douter de cette circonstance puisque Vasari l'affirme, il est certain qu'il devait être un des plus grands artistes de l'Italie, et c'est là l'essentiel. A sept ans, lorsqu'il sut lire et écrire, on le plaça chez un orfévre ; mais comme il y prenait plus de plaisir à dessiner qu'à manier les instruments d'orfévrerie, son père le mit en apprentissage pour trois ans dans l'atelier de Gian Barile, peintre florentin, qu'il ne faut pas confondre avec Giovanni Barile, sculpteur en bois du même nom, employé par Raphaël au Vatican. Ce Gian Barile était un artiste lourd, sans distinction, *grosso e plebeo*. Cependant, il fut touché de la délicatesse que montrait Andrea dans ses premiers essais de coloriste. Il en parla de lui-même à Piero di Cosimo, qui volontiers consentit à prendre pour disciple un jeune homme si bien doué. André possédait à un plus haut degré les qualités de son maître, mais il n'avait aucun de ses défauts. Il dessinait déjà avec une précision sans raideur, et à sa manière de mêler les couleurs sur la palette et de les étendre sur la toile, on eût dit qu'il pratiquait son art depuis cinquante ans. Génie facile, la grâce de l'invention et la souplesse de la main lui étaient si naturelles, qu'elles semblaient lui tenir lieu d'études et l'en dispenser, et pourtant rien n'égalait son ardeur au travail. Il y employait tous ses moments de récréation. Même les jours de fête, on le voyait passer la journée entière dans la Salle du Pape à étudier les sublimes cartons de Léonard de Vinci et de Michel Ange.

La peinture moderne était alors à son plus beau moment, à son apogée. Deux grands hommes avaient été mis en présence pour une lutte héroïque, et les Athéniens de l'Italie, en excitant la rivalité de Michel Ange et de

[1] Notizie inedite della vita d'Andrea del Sarto, raccolte da manoscritti e documenti autentici da Luigi Biadi, di Firenze. Firenze, 1831.

Léonard, venaient de se donner le plus admirable de tous les spectacles pour un peuple artiste. Les deux rivaux avaient eu à peindre un fait d'armes dont le souvenir intéressait la patrie ; c'était la bataille d'Anghiari, gagnée par les Florentins du quinzième siècle sur les Milanais, bataille obscure dont le nom même n'eût pas trouvé place dans l'histoire si elle n'eût servi de thème au combat à jamais illustre que se livrèrent de pareils joûteurs. L'un représenta une mêlée pleine de feu et de bruit où se précipitent des cavaliers ivres de gloire s'arrachant les drapeaux, se disputant la vie, se donnant la mort, tandis que leurs chevaux, animés aussi d'une fureur héroïque, se ruent l'un sur l'autre et se mordent, superbes de beauté, d'élan et de bravoure : *fece di bravura di muscoli et di garbata bellezza*, dit Vasari. L'autre — c'était Michel Ange — affectant du dédain



TOBIE ET L'ANGE (Galerie du Belvédère)

pour tout ce qui n'était pas la figure humaine, la figure nue, avait dessiné sur son carton des soldats qui, surpris par le son de la trompette au moment où ils se baignaient dans l'Arno, sortent nus du fleuve et saisissent leurs armes et leurs vêtements avec une fierté jusqu'alors inconnue dans l'art, avec une élégance d'attitude, une perfection de formes, une sorte de grâce facile mais terrible et hautaine, digne de caractériser les dieux antiques... Pendant ce temps, le génie de Raphaël, encore dans sa fleur, commençait à s'épanouir. C'était donc bien le plus beau moment de l'art moderne.

Toute la jeunesse de Florence et même de l'Italie était accourue pour contempler et copier ces modèles incomparables ; mais de tous ceux qui dessinaient dans la Salle du Pape, où étaient déposés les cartons, André del Sarte, quoique le moins avancé en âge, était de beaucoup le plus habile. Parmi ses compagnons d'étude, André en avait remarqué un dont l'humeur et la conversation lui plaisaient ; il s'appelait Francia

Bigio et il était élève de Mariotto Albertinelli. Devenus amis, les deux jeunes peintres résolurent de quitter leurs maîtres, qui eux-mêmes, étant vieux, allaient abandonner la peinture, et ils louèrent ensemble, à frais communs, un atelier sur la place del Grano. Les premiers travaux leur vinrent des frères Servites, dont le sacristain était proche parent de Francia. Il s'agissait de peindre les volets qui couvraient les tableaux du maître-autel. Ils y représentèrent une *Annonciation* et une *Déposition de Croix*, qui, depuis longtemps, sont perdues. Mais bientôt une occasion se présenta pour André del Sarte de se développer sur un plus grand théâtre et de montrer ainsi dans sa fraîcheur son tendre et gracieux génie. On le chargea de décorer le petit cloître de l'Annunziata, concurremment avec Francia Bigio et le Pontormo, qui étaient d'abord ses compagnons et qui devenaient maintenant ses imitateurs, on peut même dire ses élèves. Les fresques de sa main représentent quelques traits de l'histoire de saint Philippe : elles sont charmantes pour le regard et pour la pensée. Au premier coup d'œil, on est attiré par une harmonie en mineur, je veux dire suave et discrète. C'est une peinture légère, limpide, distinguée dans sa pâleur, sans aucune vive lumière, sans aucune ombre forte, et qui ainsi colore la muraille en l'effleurant. Mais la composition, le mouvement, le geste sont admirables par un mélange inattendu d'originalité et de naturel. On demeure surpris devant une scène qui pourtant est présentée de manière qu'il semble impossible de la concevoir autrement. Il me souvient surtout de trois de ces fresques : dans l'une on voit saint Philippe guérir une jeune femme possédée du démon; elle s'évanouit avec une grâce involontaire et une vérité si exquise que les plus grands maîtres voudraient avoir inventé cette figure. L'autre fresque retrace un miracle du saint, la résurrection d'un enfant. La vie et la mort y sont peintes de la façon la plus saisissante, car l'enfant est représenté deux fois, étendu mort et se relevant en vie; mais rien de chargé, rien de tendu : tout semble directement sorti de l'émotion vraie d'un grand peintre. Dans la dernière fresque de cette suite, on remarque une fort belle figure, celle d'un homme nu, assis et accoudé de profil, mais qui tourne la tête vers le fond et montre sa nuque avec une désinvolture élégante et fière. Michel-Ange seul a trouvé de semblables tournures; encore y a-t-il laissé la trace d'une volonté et d'un génie impitoyables. Chez Andrea, tout paraît facile, heureusement venu et spontané. La troisième composition est relative à un miracle opéré par le saint contre des blasphémateurs qui se riaient de Dieu et de lui. Deux d'entre eux sont tués par la foudre aux pieds d'un arbre que le feu du ciel fait éclater, tandis que les autres s'enfuient en poussant des cris de terreur; le tout dans un paysage profond et magnifique, où bondissent des chevaux aussi épouvantés que leurs maîtres.

Une de ces fresques porte la date de 1510. Andrea avait alors vingt-deux ans et ne songeait pas encore au profit qu'il pouvait tirer de son art, *come quello che più pensava all'onore che all'utile,* dit Vasari; il avait peint ces chefs-d'œuvre pour quelques ducats. Il s'était laissé persuader par un frère servite, Fra Mariano del Canto : « qu'il y aurait un grand avantage pour un tout jeune homme à montrer son talent dans un lieu si fréquenté, non seulement par les Florentins, mais par les étrangers de tous les pays. Andrea devait s'estimer heureux d'avoir à faire un travail de cette importance, fût-ce pour rien. Au surplus, les Servites avaient à leur disposition un autre peintre, Francia Bigio, qui s'offrait à le suppléer au besoin, et celui-là ne parlait même pas d'être payé... » Convaincu par ces beaux raisonnements, André del Sarte avait terminé tout un côté du petit cloître; mais trouvant à la fin que la peinture lui rapportait trop d'honneur et trop peu d'argent — il n'avait reçu en tout que 98 florins — il résolut de laisser là son ouvrage. Fra Mariano heureusement consentit à une augmentation de prix et lui promit 42 florins pour les deux peintures qu'il lui restait à faire dans le petit cloître, en concurrence avec Pontormo et Francia. Cette transaction nous a valu deux morceaux d'une grande beauté, l'*Adoration des Mages* et la *Nativité de la Vierge*. Le premier était conçu de la manière la plus pittoresque. On y voit les rois mages descendre de cheval au milieu de leurs gens et d'un pompeux équipage Parmi la suite, on remarque trois personnages vêtus du costume florentin : ce sont des portraits. Celui qui regarde le spectateur est Jacopo Sansovino, grand ami d'André del Sarte. Derrière lui se tient le célèbre musicien, l'Aïollo, dont on ne voit que la tête, et André s'est peint lui-même, appuyé sur Sansovino, et un bras dessiné en raccourci. Outre l'intérêt que présentent ces figures, le tableau est

rempli de monde et de mouvement; des enfants montent sur les murs pour voir passer les trois rois et leur cortége magnifique et les bêtes étranges qui en font partie, *stravaganti bestie*. Mais la *Nativité de la Vierge*, où ne se trouvent naturellement que des figures de femmes, à l'exception du seul Joachim, est plus intéressante encore par la grâce singulière et touchante que le peintre y a mise. Chez lui, l'expression n'est pas seulement dans le jeu des physionomies, elle est achevée par l'attitude et le mouvement de la figure entière. Porter un vase, chauffer un linge, tirer un rideau, marcher, coudre, lire, toutes ces actions vulgaires, André del Sarte leur imprime un caractère d'élégance naïve, qui ne trahit aucune recherche dans le peintre, aucun apprêt dans le modèle. Avec une décence admirable, l'artiste nous introduit dans cette chambre où sainte Anne vient d'accoucher de la vierge Marie. De belles et nobles matrones, dont le



LA VIERGE AU SAC.

type est cependant pris au cœur de la vie réelle, assistent l'accouchée : celle-ci lui porte à manger, celle-là s'empresse de laver la fille nouveau-née, une autre prépare les langes; mais au milieu de la chambre s'avancent deux femmes, dont l'une, quoique jeune encore, est déjà, par sa stature et son port, d'une majesté admirable. Elles attirent et retiennent longtemps l'attention du spectateur. Les regards se portent ensuite sur un enfant qui, d'un mouvement charmant, se chauffe à la cheminée, et enfin sur le baldaquin du lit où voltigent de petits anges qui répandent des fleurs sur la sainte avec une grâce ineffable. Au fond, le vieux Joachim, dont la présence était embarrassante dans une telle scène, est assis et endormi sur un lit de repos, dans une posture si naturelle que Vasari n'a pu s'empêcher de la remarquer.

Pendant qu'il travaillait à cette fresque, commencée en 1511, André del Sarte, âgé alors de vingt-trois ans, devint amoureux de Lucrezia del Fede, mariée à Carlo di Domenico, chapelier, *berettajo*, demeurant à Florence, via San-Gallo. C'était une femme née de parents grossiers et pauvres, mais qui, fière de sa beauté, affectait avec son mari des manières impérieuses et se piquait fort peu de fidélité. Ainsi qu'elle-même l'a raconté dans sa vieillesse à Jacopo da Empoli, elle venait souvent visiter le jeune peintre et se plaisait à lui servir de modèle. On désigne en effet comme le portrait de Lucrezia la figure qui, dans la *Nativité de*

la Vierge, est debout, à la place la plus apparente, au milieu de la composition. Soit qu'il ait prolongé à plaisir son séjour à la Nunziata, soit qu'il eût dû interrompre son travail pour peindre en clair-obscur, tout près de là, les murs du jardin appartenant aux Servites, il résulte des comptes du convent que la *Nativité* ne fut terminée qu'en 1514. Cette date peut se lire d'ailleurs sur l'architrave de la cheminée, avec le monogramme de l'artiste, formé, comme toujours, de deux A superposés en sens inverse.

Lucrezia ayant perdu son mari dans l'intervalle, André del Sarte l'épousa, selon toute probabilité, en 1513. Ce mariage devait être le malheur de toute sa vie. Caractère timide, âme faible et tendre, il se laissa facilement subjuguer par une femme qui, maîtresse d'elle-même, savait employer tour à tour, pour le dominer, les caresses, la fierté, la coquetterie. On ne sait si elle feignit, pour alarmer son cœur et le tenir en échec, de fournir des motifs à sa jalousie, ou si elle justifia les soupçons qui le troublaient; mais il est trop clair, d'après le témoignage de Vasari, qu'André del Sarte eut bientôt à subir tous les tourments d'un amour inquiété et toutes les humiliations d'un mariage tourné en servitude conjugale. Le premier soin de Lucrezia fut de mettre à la charge de son mari toute la famille del Fede, composée de ses deux sœurs, de son père Bartolomeo et d'une petite fille nommée Marie, qu'elle avait eue de sa première union avec le chapelier Carlo di Domenico. Il est vrai de dire qu'elle avait apporté dans le ménage une dot de cent cinquante florins d'or en or, *d'oro in oro;* le tiers de cette dot était représenté par la moitié d'une maison située dans la via San-Gallo, où il est probable que les époux s'établirent [1]. Le peintre avait donc six personnes à nourrir, et, s'il faut s'en rapporter aux curieux détails donnés sur ce point par Biadi et recueillis dans la tradition locale [2], c'était André lui-même qui, levé de bonne heure, courait au marché pour y faire les provisions du ménage. « Tous les individus pusillanimes et craintifs, a dit un grand médecin, sont essentiellement faibles d'estomac; » or, les estomacs débiles sont ordinairement avides, et c'est là sans doute ce qui explique l'intempérance dans le manger qui fut le triste et prosaïque défaut d'un peintre dont les ouvrages ont d'ailleurs tant de poésie et de grâce. On croit que les deux sœurs de Lucrèce et la jeune Marie sont représentées avec elle dans la *Nativité de la Vierge*. Il est certain que la belle-fille de l'artiste avait gagné son affection, et il le lui prouva, comme nous le verrons, par son testament.

Cependant, pour subvenir aux besoins de sa maison, et sans doute aussi pour se faire aider dans les nombreux travaux que sa réputation lui attirait, Andrea ouvrit une école et vit venir à lui de nombreux élèves dont quelques-uns ont laissé un nom. Il faut citer d'abord le Pontormo, qui, dit-on, excita sa jalousie, et George Vasari, l'illustre biographe à qui nous devons de si précieux détails sur son maître; ensuite Francesco Salviati, Pier Francesco di Jacopo di Sandro, Jacopo del Conte, un autre Jacopo dit *Jacone*, Andrea Sguazzella, qui fut plus tard employé en France par le cardinal de Tournon, Domenico Conti — celui-là fut le plus affectionné des disciples d'André del Sarte; il hérita de ses dessins et il lui fit composer une épitaphe par le poète Vettori — enfin Domenico Puligo, pour lequel André eut tant d'amitié que souvent il lui dessinait et lui préparait ses tableaux. Du reste, Puligo fut plutôt son imitateur que son élève. A la tête de cette école, le maître n'en jeta que plus d'éclat, et avec l'assistance de ces jeunes hommes dociles à son enseignement, il put vaquer plus à l'aise aux peintures qui lui étaient demandées et qui lui venaient surtout des congrégations religieuses, alors en possession d'alimenter tous les arts.

Personnellement, André del Sarte était fort doux avec ses élèves, mais ceux-ci ne purent supporter longtemps le caractère altier et violent de sa femme. Vasari lui-même eut à s'en plaindre, comme on le sent à l'aigreur avec laquelle il parle de Lucrèce dans la première édition de son livre. A l'exception de Puligo

[1] L'acte de reconnaissance de la dot signé par André au moment où il allait partir pour la France a été retrouvé dans les archives générales de Florence. Il porte : *Andrea del Sarto confesse avoir reçu de Bartolomeo del Fede, père de Lucrezia, pour dot de celle-ci, cent cinquante florins larges d'or en or; dans cette somme est comprise la moitié d'une maison sise dans la via San-Gallo, et qui est d'une valeur de cinquante florins larges d'or en or.* Les florins dont il est ici question équivalent à deux écus de la monnaie florentine d'aujourd'hui. Le mot *larghi* était une expression purement idéale, propre au commerce italien de ces temps-là. (V. les *Notizie inedite della vita d'Andrea del Sarto*, par Luigi Biadi.)

[2] Notamment dans l'ouvrage intitulé : *Serie degli Uomini più illustri in Pittura*. Tome IV, page 116.

et de Jacone, tous les élèves d'André abandonnèrent son école. Pour lui, toutefois, il ne perdit jamais un ami. Bien qu'il se trouvât en concurrence continuelle avec le Francia Bigio, leur confraternité n'en fut jamais altérée. Après avoir demeuré ensemble sur la piazza del Grano, ensemble ils changèrent d'atelier et allèrent s'établir à la Sapienza, dans la rue qui joint la place Saint-Marc à la place de la Nunziata, et en face même de ce couvent dont ils avaient décoré le petit cloître. Or, en ce même endroit travaillait un sculpteur depuis très-célèbre, Jacopo Sansovino. André del Sarte et lui se lièrent de la plus étroite amitié, au point qu'ils ne pouvaient plus se passer l'un de l'autre et qu'on les voyait à toute heure du jour discourir sur les difficultés de leur art. Un autre ami d'André était Nicolo dit le Tribolo. Souvent ils



MISE AU TOMBEAU

se réunissaient tous les trois dans la boutique de Nanni Unghero, où Tribolo exerçait son double métier de graveur et de peintre. Une chose surprenante, c'est que le fils du tailleur Agnolo, un pauvre artiste qui, dès l'âge de sept ans, était sorti de l'école sachant à peine lire et écrire, pour entrer comme apprenti chez un orfévre, ait pu devenir un homme instruit, un versificateur agréable, un lettré. Il paraît certain, en effet, qu'il fit à ses moments de loisir une traduction en vers toscans du poëme héroï-comique attribué à Homère, la *Guerre des Rats et des Grenouilles*. Cette traduction était une sorte de tribut qu'il payait à l'Académie del Pajolo, dont il était membre. Les artistes de ce temps vivaient gaiement et se formaient volontiers en compagnies. Celle qui s'appelait del Pajolo était entièrement composée de peintres, de sculpteurs, d'orfévres, de musiciens, au nombre de douze, à savoir : Francesco Rustici, Andrea del Sarto, Spillo, Domenico Puligo, Aristotile di San Gallo, Francesco Pellegrini, Nicolo Boni, Domenico Baccelli, qui était un excellent chanteur; Solosmeo, statuaire; Lorenzo, dit Guazzetto, et Roberto di Filippo Lippi, peintre, qui était le provéditeur de

l'Académie. Les statuts imposaient à chaque membre l'obligation de réciter à son tour, en certaines séances solennelles, une poésie de sa façon, et d'imaginer quelque nouveauté amusante pour la cérémonie d'un festin périodique. Bien que timide et très-enclin à la mélancolie, André del Sarte savait parfois, comme un autre, apporter son contingent de bonne humeur, surtout quand il était avec ses amis et qu'il s'agissait de bonne chère. Un jour il présenta gravement à l'Académie un temple gastronomique à huit faces, semblable à l'église Saint-Jean de Florence, mais porté sur des colonnes. Le parement était un grand plat de gélatine, à compartiments de diverses couleurs, jouant la mosaïque. De grandes et grosses saucisses faisaient l'office des colonnes, qui paraissaient de porphyre. Les bases et les chapiteaux étaient en fromage de Parmesan et les corniches en pâte de sucre (*zucchero*). La tribune se composait de quartiers de massepains (*mazzapane*). L'autel était figuré par un pâté avec certains rehauts en guise de chandeliers. Au milieu s'élevait un lutrin en veau froid avec un livre dont les feuillets étaient en pâte de *lasagni* avec des lettres et des notes de musique découpées dans des truffes, et ceux qui chantaient au lutrin étaient représentés la bouche ouverte : derrière ceux-là, en guise de chanoines, *erano alquanti piccioni grossi, tronfi e pettorati co'loro batoli rossi di fette di barba di bietola.*

Au commencement de la via Larga, dit Vasari, vis-à-vis le jardin de Saint-Marc, au-dessus des palais du magnifique Octavien de Médicis, se réunissaient les membres d'une confrérie formée sous l'invocation de saint Jean-Baptiste et dite dello Scalzo, du *Déchaussé*, parce que celui qui portait la bannière de cette confrérie marchait pieds nus dans les processions. Le bâtiment qu'ils venaient de faire construire en cet endroit était précédé d'un petit cloître porté sur des colonnes légères, et qu'ils désiraient orner de peintures. Ils jetèrent les yeux sur André del Sarte, déjà en réputation; mais leur communauté étant pauvre, ils lui demandèrent de simples grisailles, ou, comme disent les Italiens, des tableaux en clair-obscur, qui devaient représenter, en douze compartiments, la vie de saint Jean-Baptiste. André commença la série de ces peintures en 1514, et pour diminuer un peu, par le choix d'un ton chaud, la froideur des grisailles, il les fit couleur de bitume. Il débuta par le *Baptême du Christ.* Si les documents authentiques récemment recueillis n'assignaient à cette fresque une date précise, on pourrait la reporter à une époque antérieure, car on croit y remarquer l'inexpérience de la première jeunesse. La composition en est vide, la figure de saint Jean est grêle et manque d'aisance dans son mouvement. Cependant il y a de la distinction et un beau sentiment dans les figures des deux anges qui assistent au baptême du Seigneur, agenouillés sur les bords du Jourdain. Cette peinture faisait face à l'entrée du cloître, ainsi que deux belles allégories de la Charité et de la Justice, et la *Prédication de saint Jean.* Comme André y travaillait, il parut à Florence quelques gravures d'Albert Dürer, et tous les artistes furent frappés des belles inventions qui s'y trouvaient. L'imagination sombre du peintre allemand, son naturalisme laborieux, étrange, plein de fantaisie et d'imprévu, devaient faire impression sur les artistes italiens, ne fût-ce que par le contraste qu'ils présentaient avec leur esprit facile et clair. De même que les diableries de Martin Schoën avaient eu le privilége de captiver l'attention de Michel Ange, qui avait pris la peine de les copier à la plume, de même les estampes en cuivre ou en bois d'Albert Dürer produisirent à Venise, à Florence et à Rome un effet de surprise et d'admiration. Marc Antoine les contrefit, Raphaël en orna sa demeure; il n'est donc pas étonnant qu'André del Sarte y ait regardé de près, lui chez qui l'invention n'était ni très-abondante ni très-variée, parce que son génie consistant à voir la nature et à la comprendre, le dispensait de l'inventer. On retrouve dans les gravures de l'artiste de Nuremberg les figures que lui emprunta le Florentin pour sa *Prédication de saint Jean :* l'une est tirée de la planche en cuivre représentant Jésus présenté au peuple; c'est un homme en pied vu de profil et vêtu d'une robe longue, ouverte sur le côté depuis l'épaule jusqu'à terre. L'autre est prise d'une estampe en bois, la *Nativité de la Vierge :* c'est une femme assise avec un enfant dans ses bras. Mais, comme Vasari le fait observer, Andrea se servit en maître de ces emprunts; il se les appropria complétement en les ramenant à sa manière, *riducendole alla maniera sua.*

Pendant qu'il achevait cette fresque, au mois de novembre 1515, on annonça que le pape Léon X allait venir à Florence. Recevoir un pape qui était des leurs, un Médicis, ce fut pour les Florentins une joie

indescriptible. L'entrée qu'ils préparèrent au pontife était d'une magnificence inouïe : arcs de triomphe, façades peintes, colosses improvisés, temples, statues, décorations, tout fut employé à profusion pour embellir cette fête, et la république ayant alors dans son sein tant de grands artistes en tout genre, on juge combien de belles choses eut à voir Léon X en visitant sa patrie. Chaque porte de la ville était splendidement décorée, ici par Jacopo di Sandro et Baccio da Montelupo, là par Giuldano del Tasso, plus loin par Aristotile



PAQUIER DEL. ANDREA DEL SARTO, PINX. DELANGLE, SC.

MADONE DU TRONE (à Florence).

di San-Gallo et Granacci. On avait eu l'idée ingénieuse de figurer les principaux monuments de Rome, l'obélisque du Vatican, la colonne Trajane, la *Meta sudans* de Romulus. Mais ce qu'on admirait le plus, c'était une façade construite en charpente à Santa-Maria-del-Fiore par Sansovino, sur laquelle son ami André del Sarte avait exécuté en clair-obscur des peintures charmantes et d'un relief surprenant. Le pape en fut émerveillé et déclara qu'une façade de marbre ne lui aurait pas plu davantage. Une chose d'ailleurs devait lui être fort sensible dans la vue de ce monument factice, c'est qu'on l'avait copié sur un dessin de son père, Laurent le Magnifique, qui avait été très-entendu en architecture.

Sur ces entrefaites, un marchand florentin, nommé Puccini, ayant reçu de France la commission d'y envoyer quelques belles peintures, Andrea fit pour lui un *Christ mort* soutenu par sa mère en pleurs et par des anges; il y mit une telle expression de douleur, une tristesse si pénétrante, de si beaux airs de tête, que tous les amis du peintre l'engagèrent à laisser graver son tableau. Augustin Vénitien, élève de Marc Antoine, se trouvant alors à Florence, où peut-être il était venu tout exprès, demanda avec instance et obtint la permission d'en faire la gravure; mais la planche n'ayant pas réussi, le peintre, mécontent, jura de ne plus confier aux graveurs aucun de ses ouvrages. Quant à l'original, il fut expédié en France. Le roi François Ier ayant eu occasion de le voir, en fut ravi et voulut avoir des tableaux de la main d'Andrea[1]. Il témoigna même le désir de posséder à sa cour un si grand peintre. Mais le Florentin ne pouvait se décider aisément à quitter son pays, c'est-à-dire à se séparer, même pour un temps, de cette belle Lucrezia qu'il aimait avec tant de constance, de soumission et de jalousie. Toutefois, pour satisfaire en partie le roi de France, il peignit à son intention une *Sainte Famille*, celle qui se voit au Louvre. La Vierge y est assise par terre, tenant l'enfant Jésus qui tourne la tête vers sainte Élisabeth, laquelle montre d'une main le ciel et de l'autre saint Jean. Derrière la Vierge sont deux anges qui achèvent la composition de cette peinture exquise de contours et de sentiment, tendre, délicate, effumée, comme celle dont Léonard de Vinci avait inventé le secret[2].

On voit à la galerie Pitti plusieurs ouvrages qui furent commandés au peintre, entre 1515 et 1518, c'est-à-dire entre le retour de Léon X à Rome et le départ d'André del Sarte pour la France. De ce nombre sont deux petites toiles tout à fait charmantes qu'il peignit pour Pier Francesco Borgherini, et qui représentent quelques scènes de l'histoire de Joseph. Elles faisaient partie d'une suite de peintures destinées à l'ornement d'une chambre à coucher que Baccio d'Agnolo, Granacci et le Pontormo devaient décorer en concurrence avec André del Sarte. Celui-ci, jaloux de primer tous ses rivaux, apporta un soin extrême à l'exécution de ces morceaux, et lui qui avait le travail si facile, la main si preste, il mit cette fois beaucoup de temps à son œuvre et une application extraordinaire. Suivant la naïve coutume des maîtres primitifs, il fit tenir plusieurs scènes dans le même cadre : ici les faits de la vie de Joseph depuis le songe qu'il raconte à ses frères, jusqu'au moment où sa robe ensanglantée est montrée par eux à Jacob; là tous les épisodes qui se placent entre l'incarcération de Joseph et son élévation à la surintendance générale de l'Égypte. On a pu dire quelquefois que le maître manquait d'invention; ce n'est pas devant ces toiles qu'on serait autorisé à lui adresser un semblable reproche. Rien de plus intéressant, de plus varié. Les diverses parties de la même histoire y sont à la fois liées et distinctes. Le regard est occupé par mille accidents pittoresques; une architecture bizarre, n'ayant rien, il est vrai, d'égyptien ni d'hébraïque, sert tantôt à faire valoir les figures qui s'en détachent, tantôt à motiver par des escaliers, des balcons, des fenêtres, la présence ou le mouvement de ces figures accessoires qu'il excellait à placer çà et là pour garnir, pour animer ses compositions, et qui en formaient le côté naturel et aussi le plus aimable. Les tableaux de cette suite ayant été endommagés lors du siége de Florence, furent achetés par Jean-Baptiste della Palla, qui les voulait envoyer au roi de France; mais comme ils couraient risque de périr dans le transport, on les garda, et un demi-siècle plus tard, les Médicis achetèrent les deux morceaux que l'on voit maintenant à la galerie Pitti.

La même galerie renferme un ouvrage de la plus grande beauté et qui date du même temps, la *Dispute de la Trinité*. C'est une peinture douce et fière tout ensemble. Quatre saints debout disputent sur le dogme chrétien : saint Augustin, saint Pierre martyr, saint François et saint Laurent. Sur le devant, deux figures à genoux, la Madeleine et saint Sébastien écoutent avec amour : celui-ci portant les flèches qui l'ont transpercé et le corps à demi-nu, comme s'il revenait du supplice; celle-là tenant l'urne aux parfums dont elle oignit les pieds du Seigneur. L'art de caractériser les figures, de donner la valeur d'un type à des individualités

[1] Le *Christ mort*, soutenu par des anges, est aujourd'hui dans la galerie du Belvédère, à Vienne.

[2] A vrai dire, la *Sainte Famille* du Louvre ne paraît pas être l'original d'André del Sarte. Elle est faible d'exécution, de beaucoup inférieure à une répétition qui a paru un instant dans le commerce, et qui, au jugement des personnes les plus compétentes, avait tout l'air d'être la vraie peinture du maître à laquelle on aurait substitué une copie.

choisies, cet art, qui est le propre de l'école florentine, ne fut jamais poussé plus loin. Saint Pierre martyr, le rude dominicain, l'inquisiteur, conserve dans cette dispute théologique son humeur impérieuse que trahit une attitude hautaine. Vers lui s'avance avec la plus vive animation une figure passionnée : c'est l'évêque d'Hippone, au teint hâlé, à la physionomie africaine. Sa parole véhémente s'est imposée au jeune saint Laurent et semble avoir convaincu aisément saint François, qui, une main sur son cœur, et tenant de l'autre son



DÉPOSITION DE CROIX (Galerie Pitti).

livre inutile, fait acte de foi, mais d'une foi ardente que tout confesse en lui, sa bouche, son regard, sa contenance, son émotion. Cependant, des profondeurs d'un ciel noir sort une image terrible, celle du Père Éternel, portant et montrant son fils cloué et saignant sur la croix. C'est là peut-être la plus haute, la plus forte création d'André del Sarte. Nulle part sa pantomime n'a été aussi éloquente, nulle part il ne donna autant de noblesse à ses airs de tête, de dignité aux accents de la vie. Son naturalisme se mêle ici à une auguste distinction parce que les portraits d'une vérité si profonde dont se compose son tableau, ces portraits parmi lesquels on reconnait la ressemblance de Lucrezia, se trouvent rehaussés par la grandeur des sentiments qu'ils expriment. Le peintre les a fait passer de la vie réelle dans la région du style ; en reproduisant la

nature sous son aspect le plus intime, en la creusant jusqu'à l'âme, il réalise dans cette conception particulière l'art qui fut toujours le rêve des Florentins, et qui est leur génie même.

De tous les tableaux que François Ier avait fait venir à grands frais de Rome, de Venise et de la Lombardie, ceux d'André del Sarte étaient regardés comme les meilleurs et de beaucoup[1]. Le peintre fut donc invité de nouveau à venir en France, et des ordres furent donnés pour qu'il reçût à Florence l'argent de son voyage. André, après quelque hésitation, se résolut enfin à partir pour la France, accompagné d'un de ses plus chers élèves, Andrea Sguazzella. Avant de se mettre en route, il passa un acte par lequel il reconnaissait la dot de sa femme, s'élevant à 150 florins *d'or en or*, comme nous l'avons dit plus haut. Arrivés à la cour de France, les deux Italiens y furent accueillis avec une courtoisie toute royale, et le jour même, on apporta au peintre, de la part du roi, de riches vêtements et une bourse pleine d'écus. Ce fut dès lors parmi les gens de cour à qui lui témoignerait le plus d'empressement. Le roi venait d'avoir un fils : André del Sarte, à peine installé, fit le portrait de ce petit enfant âgé seulement de quelques mois, et il le porta à François Ier, qui le lui paya trois cents écus d'or. La première peinture qu'il fit ensuite fut la belle *Charité* que nous possédons au Louvre. Cette fois, exceptionnellement, l'artiste oublia de peindre sous les traits de sa femme la vertu chrétienne par excellence. Quelque autre personne, peut-être une grande dame de la cour, lui servit de modèle pour cette noble figure au regard fixe, à l'air sérieux. Je ne sais si je me trompe, mais il y a une sorte de grandeur triste dans la *Charité* d'André del Sarte. Elle est charitable par l'intelligence plus que par les entrailles. Trois enfants l'entourent : l'un est suspendu à sa mamelle, l'autre dort à ses pieds, un troisième lui montre avec grâce une petite branche de noisetier; mais elle, sans les regarder, elle accomplit son devoir comme la Vierge de Michel Ange, lorsqu'elle allaite son Fils, avec une fierté pensive... Et quel dessin superbe! quelle digne et naturelle élégance dans les attitudes et les contours! La couleur, on n'en peut guère juger aujourd'hui après les restaurations que la peinture a subies; mais on doit croire qu'elle était d'une harmonieuse intensité; car c'était le goût général des Florentins et en particulier celui de leur plus grand coloriste, de préférer les accords éclatants, de chercher l'harmonie non dans la douceur des tons tempérés et rompus, mais dans le rapprochement de tons exaltés. Exécutée d'abord sur panneau, la *Charité* fut transportée sur toile en 1750 et rentoilée à nouveau en 1842, pour être alors soumise à une retouche qui en a infailliblement changé l'aspect. La récompense de l'artiste fut une grosse pension, sans parler des faveurs de tout genre dont il se vit entouré. Le roi prenait plaisir à lui rendre visite dans son atelier, à le regarder peindre; il aimait aussi le caractère du Florentin, sa douceur, son humeur modeste et sa facilité à se contenter de toute chose, *che se contentava d'ogni cosa*. Et comment, du reste, n'aurait-il pas été content d'un tel accueil, ce peintre qui, à Florence, avait travaillé toujours pour de pauvres confréries, et avait reçu, en échange de tant d'œuvres exquises, de si modiques salaires? Pourtant il n'était pas encore depuis un an à la cour de France que déjà il ressentait les atteintes de la nostalgie. Ni les caresses des courtisans, ni les éloges dont il était comblé, ni les peintures qu'on lui commandait de toutes parts à un très-haut prix ne pouvaient le distraire du souvenir de sa femme. Non seulement il lui envoyait de l'argent, mais il lui avait écrit de faire bâtir pour eux une maison derrière la Nunziata, lui promettant de revenir incessamment l'habiter avec elle[2]. Lucrezia, de son côté, ne se consolait pas d'avoir perdu son esclave. Elle lui adressait des lettres pleines d'amertume, lui disant qu'elle ne pouvait supporter de le savoir si loin d'elle, même en bonne santé, et qu'elle passait son temps dans les larmes. Elle avait soin d'ajouter à ses plaintes quelques détails domestiques, quelqu'une de ces réminiscences de la vie intime qui doivent toucher le cœur d'un absent. L'amoureux époux en était ému au fond de l'âme. Un jour qu'il peignait un *Saint Jérôme pénitent*

[1] C'est ce que dit expressément Vasari : *Erano stati di gran lunga giudicati i migliori*. Il faut croire que François Ier n'avait pas encore reçu le *Saint Michel* de Raphaël, ni la *Sainte Famille* (dite de Fontainebleau).

[2] La maison qu'André del Sarte fit bâtir derrière la Nunziata existe encore. Elle a été successivement la demeure de deux peintres connus, Frédéric Zuccaro et Giovambatista Paggi. Elle est située dans la via San-Sebastiano et porte aujourd'hui le n° 6392.

pour la reine-mère, on lui remit une nouvelle lettre de sa femme. Elle lui annonçait que s'il ajournait encore son retour, il la trouverait morte, *che se non tornava, la troverebbe morta*[1]. Le pauvre homme — c'est Vasari qui l'appelle ainsi — n'y put tenir plus longtemps. Il adorait Lucrèce, et puis, dans sa naïveté un peu enfantine, il se représentait le plaisir qu'il aurait à lui montrer ses richesses, les cadeaux du prince et les beaux habits qu'on lui avait donnés. Il demanda au roi la permission d'aller à Florence mettre ordre à quelques



LA CHARITE (Musée du Louvre).

affaires, lui jurant qu'il reviendrait bientôt, et qu'il amènerait avec lui sa femme pour s'ôter à lui-même tout esprit de retour. Il proposait à François Ier de lui rapporter d'Italie des tableaux et des sculptures de prix, des moulages d'après l'antique, des objets d'art. Le roi, plein de confiance dans sa parole, lui fit remettre une somme considérable pour les achats projetés, et le laissa partir.

Ce fut en 1519 qu'André del Sarte regagna sa patrie; mais Andrea Sguazzella, désapprouvant la faiblesse

1. Il faut lire dans la première édition de Vasari, publiée en 1550, le curieux passage où il parle de cette correspondance, et les détails qu'il donne là-dessus dans cette jolie langue toscane, si vive et si douce, si familière et si raffinée. On ne croit pas lire un livre, on croit entendre une causerie.

de son maître, refusa de le suivre et se fixa en France, au service du cardinal de Tournon. Arrivé à Florence, le peintre ne songea plus qu'à terminer la maison que sa femme avait commencé de bâtir derrière la Nunziata, et, sans doute entraîné par elle, il se mit à dépenser avec la famille de sa femme et avec ses amis non seulement ce qu'il avait gagné, mais bientôt l'argent même que le roi lui avait confié pour remplir sa commission. Honteux cependant de sa conduite, il pensa un instant à retourner auprès du roi et à lui demander pardon; mais les prières de sa femme eurent sur lui plus d'empire que le sentiment de l'honneur. Dans l'espoir que le maréchal Anne de Montmorency, grand-maître et connétable de France, lui obtiendrait de rentrer en grâce, il peignit, pour l'envoyer à cet illustre amateur de tableaux, un *Saint Jean-Baptiste* à demi nu; mais peu à peu, habitué, acoquiné à sa situation, et s'étant comme étourdi sur son improbité, il perdit tout à fait de vue ses engagements et il oublia jusqu'à la préoccupation de réparer ses torts, de sorte que le tableau resta chez lui et fut vendu plus tard à Octavien de Médicis. On juge combien le roi de France se sentit outragé, lui gentilhomme, d'un tel manque de foi. Il prit en horreur André del Sarte et ses peintures, et de longtemps il ne voulut plus entendre parler des artistes florentins.

En voyant revenir leur peintre, les membres de la confrérie du Scalzo avaient songé tout de suite à l'achèvement des fresques représentant l'histoire de saint Jean-Baptiste. Lors de son départ pour la France, ils avaient jeté les yeux sur Francia Bigio pour lui faire terminer la décoration de leur cloître; mais au retour d'André del Sarte, ils n'hésitèrent pas à lui donner la préférence ou plutôt à lui rappeler d'anciennes conventions. Déjà en 1516 et en 1517, avant son voyage, il avait peint deux morceaux de cette suite: *Saint Jean baptisant le peuple* et *Saint Jean mis en prison*. Bien supérieures au *Baptême du Christ*, ces deux fresques présentaient des beautés de premier ordre. On sentait dans la première l'influence de Michel Ange; mais quand il se ressouvenait de ce grand maître, André del Sarte devenait un Michel Ange adouci, humanisé, abdiquant la fierté païenne pour ne garder que la tendresse d'un chrétien. Il y a toujours un choix délicat, il y a toujours beaucoup de science et beaucoup de charme dans les inventions d'André del Sarte. Le charme vient de la vraisemblance admirable de tout ce qu'il a choisi dans la variété des modèles et parmi les innombrables accidents de la nature. La science, elle éclate dans son merveilleux talent à effacer le rôle et la volonté du peintre, et à cacher ainsi les artifices de l'art, de manière qu'on puisse le prendre pour la vérité même. Ce qui a été choisi avec tant de finesse semble trouvé du premier coup.

Ces fresques, nous l'avons dit, étaient peintes en clair-obscur, c'est-à-dire d'un seul ton, imitant le marbre. André del Sarte en reprit la suite en 1520 et il ne la termina qu'en 1526, après de longues et fréquentes interruptions. Tous ceux qui ont vu Florence se rappellent ce joli cloître du Scalzo, ces fresques blondes, légères, d'une exécution si franche et si libre. Pour nous, celles qui nous reviennent le plus souvent à la pensée sont la *Décollation de Saint Jean-Baptiste*, le *Festin d'Hérode* où on lui apporte la tête coupée du Précurseur, et la *Naissance de saint Jean*, qui, à l'inverse de l'ordre naturel, fut peinte la dernière.

La *Naissance de saint Jean-Baptiste* est une heureuse variante à la *Nativité de la Vierge*. Bien que la symétrie en soit moins gothique, la pondération y est encore évidente. Partagée entre la douleur physique et la joie morale, sainte Élisabeth est couchée ou plutôt assise sur un lit. Zacharie, la tête penchée, écrit sur son genou le nom du nouveau né, dans une posture si vraie qu'il ne lui manque rien, dit Vasari, que le souffle, *che non gli manca altro che il fiato stesso*. Une femme apporte à l'accouchée l'enfant qu'on vient d'envelopper de langes. Au fond de la chambre se retire une servante qui tourne la tête, et au premier plan, opposée à la figure de Zacharie, une vieille matrone, assise sur un escabeau, sourit avec un sentiment de malice et de jalousie, à la délivrance d'une mère aussi âgée qu'elle. Nicolas Poussin paraît s'être souvenu de la figure de Zacharie, quand il a composé le *Testament d'Eudamidas*, mais il faut avouer qu'il a donné à l'écrivain du *Testament*, dans ce tableau sublime, un accent plus ressenti, plus d'attention, plus d'énergie.

Les Médicis avaient au Poggio à Cajano, entre Pistoïa et Florence, une villa que le pape Léon X voulait faire décorer de stucs et de peintures. Le soin de diriger cette décoration fut confié au cardinal Jules de Médicis, qui s'en déchargea sur Octavien de Médicis, grand ami des arts et très-entendu en ces matières. L'ensemble de l'ouvrage avait été commandé à Francia Bigio; mais, par l'ordre d'Octavien, le travail fut partagé en

trois parts, dont une pour André del Sarte, l'autre pour le Pontormo. Les trois artistes se mirent à l'œuvre, mais, par une singularité inexplicable, peut-être à cause de leur rivalité, Octavien ne put obtenir, ni par les prières, ni à force d'argent, que cette grande décoration fût menée à fin. André del Sarte, pour sa part, n'y peignit qu'une seule fresque sur la façade du palais. Il prit pour sujet César recevant, en manière de tribut, toutes les espèces d'animaux de l'Afrique et de l'Orient. C'était une allusion à Laurent le Magnifique, à qui le soudan d'Égypte avait envoyé, en 1487, une ménagerie d'animaux rares. Avant de mettre sa composition sur le mur, il en fit un grand dessin en clair-obscur que Vasari a possédé dans sa fameuse collection, et dont il parle avec complaisance. Bien que supérieur au Pontormo et à Francia Bigio, il se donna une peine infinie, contre son habitude, pour les surpasser par la variété et la richesse de ses motifs. Il ouvrit, dit son biographe, une magnifique perspective et représenta de beaux escaliers ornés de statues et menant au siége de César. Par là montaient de nombreuses figures portant les animaux les plus divers; sur l'escalier était assis un nain tenant un caméléon dans une cage, et si bien fait qu'en lui conservant l'étrange difformité de ses membres, il était impossible de lui donner de plus belles proportions. Mais la mort de Léon X fut cause que ce bel ouvrage demeura inachevé, sans que le duc Alexandre de Médicis pût décider le Pontormo à y mettre la main pour le terminer, sans doute parce que cet habile peintre ne se sentait pas le courage d'entrer en lutte de si près avec André del Sarte, son ancien maître.

Cependant, la peste s'étant déclarée à Florence et aux environs, en 1523, Andrea songeait à fuir la contagion, lorsqu'Antonio Brancacci lui en procura les moyens en lui faisant commander un tableau par les religieuses de San-Piero-in-Luco, de l'ordre des Camaldules. Emmenant avec lui sa femme, sa belle-fille Marie, une de ses belles-sœurs et un de ses *garzoni*, il alla s'établir avec tout son monde dans le couvent de San-Piero, où on les reçut de fort bonne grâce. La grâce hospitalière dans l'austérité monastique, la certitude d'arracher au fléau tout ce qu'il aimait, la beauté du paysage environnant, la paix du cloître, enfin, et ce silence qui pénètre l'âme, que de motifs pour avoir l'esprit content et libre! que d'éléments pour créer un chef-d'œuvre! Le tableau qu'il fit au couvent de Luco, la *Déposition de croix*, est en effet digne des plus grands maîtres. La couleur en est merveilleuse, mais d'une harmonie mélancolique et d'un éclat si doux qu'au premier coup d'œil on éprouve un sentiment de respect religieux, avant même de savoir ce qui est représenté sous le voile de ces colorations ravissantes. Le Christ mort et soutenu par saint Jean, paraît être assis sur un tertre que recouvre le linceul où le corps va être enseveli. La Vierge, à genoux comme l'est saint Jean, soulève le bras gauche de son fils. Devant lui sont la Madeleine et sainte Catherine d'Alexandrie. Au second plan, saint Pierre et saint Paul, debout, contemplent avec une douleur grave et silencieuse les restes inanimés de leur Dieu. La scène se détache presque tout entière sur le fond d'une montagne au profil grandiose qui s'abaisse pour laisser voir au loin un paysage lumineux, tranquille et fuyant. Placé dans la galerie Pitti, à côté de la *Déposition de croix* de Fra Bartolomeo, le tableau d'André del Sarte soutient sans peine ce redoutable voisinage, et nous ne craignons pas d'affirmer qu'il est tout près d'être aussi beau que la *Déposition de croix* de Raphaël, au palais Borghèse.

Raphaël! c'est l'artiste qu'André del Sarte admira le plus, et bien qu'il ait parfois imité de loin Michel Ange, il était attiré vers le peintre d'Urbin par une certaine parenté de tempérament et de génie. Comme l'abbé Lanzi l'a dit avec beaucoup de sagacité et de justesse, si Raphaël est un Virgile, André est un Tibulle. Aussi a-t-on vu plus d'une fois le Florentin se complaire à copier Raphaël avec une religieuse fidélité. Un jour, raconte Vasari, le duc de Mantoue Frédéric II, passant par Florence pour aller rendre ses devoirs à Clément VII, vit au-dessus d'une porte, dans le palais Médicis, le portrait du pape Léon X par Raphaël. Le duc de Mantoue fut si enchanté de ce portrait qu'il désira vivement le posséder. Arrivé à Rome, il supplia Clément VII de lui en faire cadeau, et le Saint-Père y consentit de bonne grâce. L'ordre fut donc expédié par le Pape à Octavien de Médicis d'envoyer à Mantoue le tableau de Raphaël; mais le magnifique Octavien de Médicis éprouva une vive répugnance à priver les Florentins et à se priver lui-même d'une aussi précieuse peinture. Il répondit toutefois qu'il ne manquerait point d'obéir à Sa Sainteté; mais que le cadre du tableau se trouvant en mauvais état, il prendrait seulement le temps de commander un nouveau cadre et de le faire

dorer. Là-dessus, Octavien envoya dire secrètement à André del Sarte ce qui se passait, et que le seul remède à la faiblesse du Pape était d'exécuter en diligence, avec tout le soin possible, une copie parfaitement exacte qu'on enverrait au duc de Mantoue à la place de l'original. André accepta de grand cœur; caché dans la maison d'Octavien, il se mit à l'œuvre et il contrefit le tableau de Raphaël avec une telle précision de dessin, une telle similitude de couleur et d'aspect, imitant jusqu'aux taches et aux saletés, *macchie del sucido*, que, la besogne finie, Octavien lui-même, fort habile connaisseur pourtant, ne put distinguer le modèle de la copie. Le duc de Mantoue, en voyant l'ouvrage d'André del Sarte, en reçut les mêmes impressions que lui avait produites l'original, et ce qu'il y eut de plaisant, c'est que Jules Romain, alors au service du duc de Mantoue, y fut trompé aussi, lui, l'élève et le collaborateur de Raphaël! Et il aurait persisté dans cette opinion, si Vasari ne fût plus tard venu à Mantoue. Vasari était une créature d'Octavien de Médicis — il l'appelle toujours le *magnifique;* — il avait été élevé dans la maison du prince, et tout jeune encore, il avait vu de ses yeux André del Sarte, son maître, copier le portrait de Léon X. A son arrivée à Mantoue, il fut reçu courtoisement par Jules Romain, qui s'empressa de lui faire les honneurs de la ville, de lui montrer les galeries d'antiquités et de peintures que possédait le duc. Quand ils furent devant le tableau de Raphaël : « Voilà, dit Jules, le meilleur morceau de la collection. — Il est merveilleux, dit Vasari, mais il n'est pas de la main de Raphaël. — Comment donc? et ne le sais-je pas mieux que personne, moi qui ai travaillé au tableau et qui reconnais les coups de pinceau que j'y ai donnés? — Vous vous trompez, dit Vasari, la peinture est de la main d'André del Sarte et en voici la preuve : c'est un signe qui a été mis derrière la toile (et il lui indiquait le signe) pour distinguer la copie de l'original; car on les confondait à Florence. Jules Romain retourna le tableau et vérifiant le signe indiqué, il en demeura stupéfait. — Après tout, reprit-il, je n'estime pas moins une pareille copie que le tableau de Raphaël, j'y trouve même un intérêt de plus, car il est extraordinaire de voir un peintre du premier ordre prendre la peine d'imiter la manière d'un autre et de l'imiter avec une fidélité aussi trompeuse. » Ainsi fut conservé à Florence le *portrait de Léon X* par Raphaël. La ville, à qui le duc Alexandre en fit présent, le garda plusieurs années et finalement le donna au duc Cosme. Tel est le récit de Vasari [1].

Depuis longtemps déjà, les moines de San-Salvi avaient songé à la décoration de leur monastère. Il s'agissait de peindre la *Cène* sur un mur de leur réfectoire, et au-dessus, dans le tympan de la voûte, quatre saints, fondateurs ou protecteurs de leur ordre. André del Sarte, chargé de ces peintures, les avait exécutées lorsqu'il était encore fort jeune; mais la discorde s'étant mise dans le monastère, les travaux furent interrompus pendant plusieurs années, jusqu'à ce qu'un abbé galant homme, *galantuomo*, qui sans doute avait mis la paix parmi les moines, s'avisa de revenir à l'ancien projet et fit rappeler à André l'engagement qu'il avait pris de peindre la *Cène* dans le réfectoire. L'artiste y consentit volontiers, à la condition de ne travailler qu'à ses heures. Quand on a vu la peinture de Léonard de Vinci, à Milan, malgré l'état de dégradation où elle est tombée, on ne peut se défendre d'y remarquer une étendue de génie, une hauteur de conception, une ampleur qui ne se retrouvent pas, au même degré du moins, dans la *Cène* de San-Salvi. Celle de Léonard a été méditée par un esprit profond et rare : celle d'André del Sarte paraît improvisée par un esprit ouvert et facile. On possède à la galerie des Offices, à Florence, les études qu'il fit à la sanguine pour les figures d'apôtres qui devaient entrer dans sa composition. Elles sont d'un naturalisme frappant et du plus savant dessin; mais au lieu que les têtes de Léonard sont autant de caractères, les têtes d'André del Sarte sont et demeurent des portraits. Bien qu'une certaine symétrie ait présidé à l'arrangement de l'ensemble, on y regrette cette magnifique pondération de groupes qui, dans la *Cène* de Milan, semble si naturellement produite par la variété des pantomimes, c'est-à-dire par les diverses manières d'éprouver un même sentiment et de l'exprimer. Le coloris en est mordant, vif et chaud, et l'aspect ne laisse pas d'être fort imposant. Aussi lorsque Florence fut prise d'assaut, les assiégeants, qui avaient saccagé la ville et

[1] Ce portrait est aujourd'hui à la galerie Pitti. Quant à la copie d'André del Sarte, elle est maintenant à Naples, au musée Bourbon, dans la salle des chefs-d'œuvre, *Capi d'opera.*

ruiné les édifices publics, sans épargner ni l'église ni le campanile de San-Salvi, s'arrêtèrent tout à coup devant la *Cène* d'André del Sarte, et la voyant si belle, ils n'osèrent y porter la main.

Les grands travaux de peinture étaient commandés par les communautés religieuses. Celle de



LA DISPUTE DE LA TRINITÉ (Palais Pitti).

Saint-Jacques, dite *il Nicchio*, désirant avoir une bannière de procession, André fit pour elle une figure de saint Jacques, prenant sous le menton, en manière de caresse, un petit enfant revêtu du sac des pénitents, et accompagné d'un autre enfant qui tient dans ses mains un livre avec une grâce naïve et un naturel tout à fait charmant. Puis vint un envoyé des moines de Vallombrosa, — André del Sarte avait peint pour eux quatre belles figures des saints de leur ordre, — qui voulut avoir son portrait à fresque de la main

du grand peintre; André le lui fit gracieusement et d'amitié, puis, quand l'ouvrage fut terminé, comme il avait encore des couleurs toutes prêtes, il appela sa femme et lui dit : « Viens ici, Lucrèce, et pose-toi là, je veux faire ton portrait pour montrer combien tu es belle et bien conservée pour ton âge, et pourtant je ferai celui-ci tout différent des autres. » Mais Lucrère n'ayant pas consenti à poser, son mari, comme s'il eût deviné qu'il approchait de sa fin, se peignit lui-même en buste sur la toile où il voulait peindre sa femme, et ce portrait, plein de vie, est maintenant à la galerie des Offices, dans la salle des Peintres.

Avec une femme meilleure ou moins aimée, le pauvre artiste eût été le plus heureux du monde; mais le souvenir de sa faiblesse pour elle, faiblesse honteuse qui l'avait amené à commettre un acte de friponnerie à l'égard du roi de France, venait troubler la quiétude du peintre florentin, et il prêtait volontiers l'oreille à quiconque parlait de lui obtenir son pardon. Un certain Zanobi Bracci, qui avait déjà eu de lui une belle Vierge à genoux devant son Fils, avec les figures de saint Jean-Baptiste et de saint Joseph, lui demanda un tableau pour le baron de Samblançay, surintendant des finances de François 1er, personnage puissant, qui, au dire de Zanobi, pouvait regagner à l'artiste la faveur du roi. Mais Samblançay tomba lui-même en disgrâce et fut pendu quelque temps après pour crime de concussion.

On ne sait ni quel tableau fut peint par André pour ce ministre, ni même si le tableau lui fut expédié. Cependant Jean-Baptiste della Palla vint à Florence avec la mission d'acheter pour François Ier quantité d'objets d'art destinés à l'ornement de la chambre du roi, et il enleva tout ce qu'il y avait de plus beau dans la ville. Puis, en homme bien avisé, il alla trouver André del Sarte et lui fit entendre que moyennant un tableau ou deux, il pouvait apaiser la légitime colère du roi. Le peintre aussitôt se mit à l'œuvre dans cette pensée, et c'est alors qu'il peignit le *Sacrifice d'Abraham*. On connaît cette composition par la gravure de Louis Surugue. Si on la compare au même sujet traité par d'autres grands maîtres on la trouvera sans doute inférieure, parce qu'elle est un peu théâtrale et qu'elle n'offre pas cette énergique simplicité, cette naïveté féroce et poignante que le récit de la Bible devait inspirer. Mais si l'on regarde à la peinture proprement dite, je veux dire au choix des formes, au modelé des figures, à la beauté exquise du coloris, à la grandeur d'un dessin qui, cette fois, a autant de fierté que de finesse, on s'expliquera l'enthousiasme de Vasari pour ce morceau et son insistance à le décrire. Une chose admirable — il nous en souvient pour l'avoir admirée au musée de Dresde, où est maintenant le tableau[1] — c'est la figure d'Isaac. Le tendre des carnations y est exprimé à ravir. Vous distinguez dans la nudité de ce bel adolescent les parties de la peau que le soleil a brunies, et celles que les vêtements ont préservées du hâle; quant à la figure du petit ange qui descend des cieux pour arrêter le sacrificateur, elle est d'une grâce et d'une morbidesse qu'on n'a jamais dépassées. Dans le lointain d'un paysage agreste, au pied de la montagne, on aperçoit un serviteur endormi auprès d'un âne paissant. La nature achève le tableau.

Mais une sorte de fatalité voulait qu'André del Sarte mourût sans avoir racheté son honneur. Ni le *Sacrifice d'Abraham* ni une nouvelle *Charité*, aussi belle que la première, ne parvinrent à leur destination. Ces deux ouvrages demeurèrent chez le peintre jusqu'à sa mort. Elle n'était pas éloignée, hélas! et comme s'il en eût été averti par un de ces pressentiments familiers aux âmes tendres, il avait écrit son testament en 1527, le 27 décembre. Cette pièce curieuse nous a été conservée, et Biadi l'a publiée *in extenso* dans sa notice. Le testateur y prenait les noms d'Andrea d'Agnolo (ou d'Angiolo) di Francesco, et il exprimait le désir d'être enterré dans l'église de l'Annunziata, appartenant aux frères Servites. A sa belle-fille Marie, qui ne s'était point mariée et qu'il aimait comme sa fille, il laissait son atelier, *bottega*, situé derrière sa maison, contre le

1 Le *Sacrifice d'Abraham* a fait bien du chemin avant d'arriver à Dresde. Jean-Baptiste della Palla ayant pris parti contre les Médicis, fut enfermé dans la forteresse de Pise et y mourut. Le tableau, qui était resté sans doute chez le peintre, fut acheté après sa mort par Philippe Strorisi, qui le donna au seigneur d'Avalos, marquis del Vasto. Ce personnage porta la toile dans l'île d'Ischia, près de Naples; de là elle retourna à Florence et figura dans la tribune de la galerie des Offices. Ensuite elle fut donnée au duc de Modène en échange d'un tableau du Corrège, et finalement elle passa dans la galerie de Dresde, où elle est présentement.

monastère della Croce, avec dix brasses de terrain; mais ce legs devenait nul si la légataire devait se marier ou entrer en religion du vivant de son beau-père. A sa femme Lucrezia il laissait, en mémoire de la tendresse qu'elle lui avait témoignée — ce sont les termes d'usage — l'usufruit de tous ses biens pour en jouir tant qu'elle mènerait honnêtement sa vie de veuve, *vedovile ed honesta*, et s'il était qu'elle vînt à se remarier en troisièmes noces, il lui laissait, outre sa dot, les étoffes de lin et de laine et les (manettes) de



AGNÈS

sa parure ordinaire, plus un anneau d'or. Au cas où il mourrait sans enfants mâles, il instituait pour son héritier universel son frère Francesco, et à son défaut, son autre frère Domenico, et à leur défaut l'aîné de leurs enfants, et si ses frères n'avaient pas de postérité en ligne masculine, il leur substituait l'hôpital des Innocents, à Florence.

Tel fut le testament d'André del Sarte. Durant les trois années qu'il vécut encore, sa manière se modifia et s'élargit. Ses derniers ouvrages montrent plus de pureté que les premiers, plus d'ampleur, surtout, et plus de force. Si l'on veut trouver réunies et fondues dans une seule fresque toutes les qualités du maître,

il faut aller à Florence voir la fameuse *Madona del Sacco*, dans le grand cloître de l'Annunziata. On l'appelle *del Sacco* à cause d'un sac sur lequel s'appuie saint Joseph, les yeux fixés sur un livre. C'est à peine si Raphaël a fait une plus belle Madone et un enfant plus gracieux. Quant à la figure si aimable, si attentive et si recueillie de saint Joseph, elle est dans son genre sans égale et sans prix.

Quelle existence fut jamais mieux remplie, sinon plus heureuse que celle d'André del Sarte? Quand on songe aux innombrables tableaux, tous excellents, sortis de sa main, on se demande comment a pu y suffire un artiste qui est mort à quarante-deux ans. Il n'eut, il est vrai, dans sa vie que deux pensées, sa femme et la peinture. Pendant le siége de Florence, on le voyait travailler paisiblement à une *Madone* que le magnifique Octavien de Médicis lui avait commandée. La toile finie, André l'apporta naïvement à Octavien; mais celui-ci occupé en ce moment de toute autre chose, remercia le peintre affectueusement, et, vu les circonstances, s'excusa de ne pas recevoir le tableau en donnant à l'artiste toute liberté de le vendre à qui le paierait bien. « Il a été peint pour vous, dit André, il sera toujours vôtre. » Quand la ville fut prise d'assaut et que les Médicis y entrèrent, André del Sarte rapporta sa toile à Octavien, qui lui sut gré de l'avoir gardée à son intention et lui en doubla le prix.

Après les malheurs d'un siége et les désastres d'un assaut, Florence eut à subir les horreurs de la peste. Le fléau fut apporté dans ses murs par les soldats vainqueurs. Cette fois, le malheureux peintre n'eut pas la précaution ou le temps de fuir. Il fut atteint de la contagion. Jean-Baptiste della Palla venait d'être pris et enfermé dans une forteresse. Ainsi échappait à André del Sarte l'espoir qu'il avait nourri de retourner en France et d'y reconquérir, à force de talent, l'estime et les faveurs de François Ier. Au découragement qu'il en ressentit vint se joindre une douleur homicide, celle de voir sa femme s'éloigner de lui dans la crainte de gagner la peste. Il se prépara donc à mourir, et voulant consacrer à sa chère belle-fille une dernière marque d'affection, il appela auprès de lui le chapelain de Santa-Maria-del-Fiore, et il lui dicta un codicille par lequel il laissait à Maria del Fede le restant du jardin attenant à sa maison. Cela fait, il mourut on ne sait quel jour de l'année 1530. Au milieu d'une ville saccagée par les Lanzi et ravagée par la peste, la mort d'un si grand peintre passa inaperçue. Ses funérailles se firent sans pompe. Il fut inhumé, selon son désir, dans l'église de l'Annunziata, appartenant à ces frères Servites qui avaient eu les prémices de son génie, et la sépulture lui fut donnée par la confrérie du Scalzo, qui lui devait aussi tant de chefs-d'œuvre. Après la mort d'André del Sarte, Lucrezia toucha le prix d'un tableau qu'il avait peint pour l'abbaye de San-Fedele-di-Poppi, dans le Casentino; elle vendit à Filipo Strozzi le *Sacrifice d'Abraham*, et à Domenico Conti la *Charité*, destinée à della Palla; mais elle ne put vendre les dessins de son mari, que celui-ci avait donnés en mourant à ce même Domenico, son élève. Collection merveilleuse, inestimable, et qui, du moins, tombait dans les mains d'un homme digne de l'admirer. Disciple reconnaissant et fidèle, Domenico fit élever à son maître, dans l'église des Servites, un mausolée de marbre qui fut sculpté par Raffaello da Montelupo, avec cette inscription composée par Veltori :

ANDREÆ SARTIO
ADMIRABILIS. INGENII. PICTORI
AC. VETERI BUS. ILLIS.
OMNIUM. JUDICIO. COMPARANDO
DOMENICUS. CONTES. DISCIPULUS
PROL. LABOR. BUS. IN SE INSTITUENDO. SUSCEPTIS
GRATO. ANIMO. POSUIT
VIXIT. ANN. XLII. OB. ANN. MDXXX.

Si Raphaël n'eût pas existé, André del Sarte occuperait dans l'art la première place après Léonard de Vinci et Michel Ange. Ce qui a fait la gloire du Raphaël de Rome est justement ce qui a manqué au Raphaël de Florence, je veux dire cette étendue d'esprit qui ajoute aux aptitudes le don de l'universalité et leur imprime par cela même le cachet de la grandeur. André del Sarte n'eut pas au même degré que le Sanzio

l'art de généraliser les formes sans leur ôter l'accent de la vie, ni l'art de composer ces vastes ordonnances où tant de figures se groupent sans confusion, se pondèrent sans symétrie et concourent magnifiquement à l'expression d'une seule et grande pensée. Pris individuellement, chaque personnage d'André del Sarte est à jamais admirable, et ce qu'on y admire c'est le naturel charmant de la physionomie, c'est la finesse vraiment exquise d'un contour irréprochable, *senza errori*, c'est un coloris qui éveille l'attention par son éclat et caresse le regard par son harmonie, c'est enfin un choix d'attitude et de mouvement qui semble, non pas inventé par le génie du peintre, mais puisé dans les spectacles de la nature.



LES QUATRE SAINTS (à Florence).

Aussi est-il à remarquer qu'il n'y a point chez André de figures accessoires, parce que ces figures le disputent toujours aux principales par le charme indéfinissable qui ne cesse d'y ramener nos yeux. De sorte que s'il est plus parfait que personne peut-être dans les morceaux, il est moins heureux que Raphaël dans les ensembles. Là surtout est la nuance qui les sépare. On sent que le peintre des *Chambres* aurait pu faire les fresques de l'Annunziata; mais on n'oserait affirmer qu'André del Sarte eût été capable de concevoir l'*École d'Athènes*. L'un nous fait voir combien la nature est belle, l'autre nous montre combien l'art est grand. Dominant la nature pour la mieux comprendre, Raphaël idéalise la réalité, selon le principe des Grecs; plus amoureux de la nature et plus intime dans son commerce avec elle, André del Sarte réalise l'idéal selon le génie des Florentins.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Nous ferons pour André del Sarte ce que nous avons fait pour Raphaël et pour Léonard de Vinci, un tableau chronologique de sa vie et de ses ouvrages. Ce tableau, du reste, a été dressé avec beaucoup de soin par les savants écrivains qui ont publié la récente édition de Vasari, à Florence.

1488. Naissance d'André del Sarte. (*V.* ce que nous en avons dit au commencement de cette biographie.)

1496. Il est mis en apprentissage chez un orfèvre.

1509-1510. Il peint à fresque, en clair-obscur, dans le cloître de l'Annunziata, à Florence, l'*Histoire de saint Philippe*, en cinq tableaux.

1511. Il peint dans ce même cloître l'*Adoration des Mages*. Ce morceau porte le monogramme du peintre, formé de deux A superposés en sens inverse.

1511. 5 novembre. On lui paye 7 livres à-compte sur ses peintures; 21 novembre, encore 7 livres; 12 décembre, on lui paye 1 florin *large* d'or, en complément de 3 florins larges, prix convenu pour le tableau de l'*Adoration des Mages*.

1511. Il commence la fresque de la *Nativité de la Vierge*, et le 25 décembre il reçoit 7 livres d'à-compte.

1512-1513. Il peint en clair-obscur, à fresque, dans le jardin des frères Servites, les paraboles de la *Vigne* et du *Père de famille*.

1512. 25 juin. Il reçoit douze sols pour un sac de chaux pour ses fresques du jardin.

1513. 7 janvier. Il touche deux florins d'or pour ces mêmes peintures. (*Archives des corporations religieuses supprimées à Florence*). C'est de ces archives que sont tirés tous les documents et quittances cités par les éditeurs florentins.

1513. Il épouse Lucrezia del Fede, veuve de Carlo di Domenico, chapelier.

1514. Il achève la *Nativité de la Vierge*. On y lit sur le fronton de la cheminée : ANDREAS FACIEBAT, et dans l'architrave : A. D. M. D. X. IIII, et le monogramme accoutumé.

1514. Il s'engage envers la compagnie de Saint-Jean-Baptiste, dite du *Scalzo*, à peindre à fresque, en clair-obscur, l'histoire de ce saint, à raison de cinquante livres par chaque morceau, plus les figures de quatre Vertus pour vingt et une livres chacune.

1514. Il peint le *Baptême du Christ* dans le cloître du Scalzo.

1515. 16 juin. Les Servites lui commandent une *Assomption*, et ils lui allouent six florins larges d'or pour ce tableau, qu'il ne fit point et qui fut exécuté par le Pontormo.

1515. Il peint la *Prédication de saint Jean-Baptiste* et la figure de la *Justice* dans le cloître du Scalzo, et le 1er novembre de cette année, il reçoit soixante-quatorze livres deux sols pour cette fresque. (*Archives de l'hôpital de Santa-Maria-Nuova.*) — Le 15 novembre suivant, il travaille avec d'autres artistes florentins aux décorations de la fête préparée pour la réception du pape Léon X, à Florence.

1516. Il achève l'ornement qui surmonte les quatre tableaux du Scalzo, en face de l'entrée.

1516. 30 octobre. Il reçoit huit florins d'or en or pour cet ornement.

1517. 15 mars. Il achève la fresque où saint Jean est représenté baptisant le peuple. Il y met son monogramme. Il reçoit six florins larges d'or pour ce tableau.

1517. 19 juillet. Il achève la fresque qui représente *saint Jean mis en prison*, et il reçoit ce jour-là, pour salaire, quarante-deux livres. — 23 mai. Il passe un acte par lequel il reconnaît à sa femme une dot de cent cinquante florins.

1518. Vers la fin du mois de mai, il part pour la France. Il y peint, pour François Ier, le portrait du Dauphin et une *Charité*, celle qui est au Louvre. Il fait d'autres peintures pour des personnages de la cour

1519. Il retourne seul à Florence, laissant à Paris Andrea Sguazzella, son élève, qui l'avait accompagné.

1520. Il reprend son travail au Scalzo, et il y peint deux Vertus, la *Charité* et la *Foi*. — 19 août. Il reçoit vingt et une livres, qui lui sont portées par son *garzone* (apprenti) Giuliano.

1521. 6 décembre. Il reçoit vingt et une livres de Tommaso di Lucha, orfèvre. (*Archives de l'hôpital de Santa-Maria-Nuova.*) — Il peint à fresque dans la villa des Médicis, à Poggio a Cajano, l'histoire de *César recevant des animaux rares envoyés d'Orient*.

1522. 20 janvier. Il peint le *Festin d'Hérode* dans le cloître du Scalzo, et il reçoit pour cette fresque cinquante livres, prix convenu. — 20 février. Il achève l'ornement qui accompagne deux tableaux placés au-dessus de la porte du cloître, et il reçoit six florins larges pour ce travail.

1523. 2 mai. Il finit la *Décollation de saint Jean*, et il reçoit pour le prix de cette peinture, cinquante-six livres.

30 mai. Il termine la fresque qui représente la tête de saint Jean apportée à Hérodiade, et il reçoit cinquante-six livres pour salaire.

22 août. On lui paye le même prix pour le tableau de l'*Annonciation à Zacharie*. (L'ange lui annonce la naissance de saint Jean.) On lit dans ce morceau, sur la base de l'autel : A. D. M. D. (XXII).

Le même jour il termine la figure de l'*Espérance*, dans le même cloître, et en reçoit le paiement convenu, vingt et une livres.

1524. Novembre. Il peint dans le même lieu la *Visitation*, et il touche cinquante-six livres.

Il copie le portrait de Léon X par Raphaël, pour Octavien de Médicis, qui garde l'original et envoie la copie au duc de Mantoue.

Il copie, pour Octavien, le portrait du cardinal Jules de Médicis, depuis Clément VII, par Raphaël.

11 octobre. Il termine au monastère de Luco in Mugello, pour l'autel des religieuses Camaldules, le tableau de la *Déposition de Croix* et une *Visitation*, et on lui paie quatre-vingts florins d'or larges, pour ces deux tableaux.

1524. André del Sarte se rend à Prato pour y faire un tableau à la Madonna-delle-Carceri, et il revient sans y avoir mis la main.

1525. Il peint à fresque la *Madona del Sacco*, dans le grand cloître de l'Annunziata, à Florence.

Il est mentionné dans le vieux registre des peintres florentins de cette manière : *Andrea d'Agnolo del Sarto, dipintore*, 1525.

1526. 24 juin. Il achève la *Naissance de saint Jean*, dans le cloître du Scalzo, et, ce jour, il reçoit huit florins d'or larges pour salaire.

1527. 27 décembre. Il fait son testament. On le trouve imprimé *in extenso* dans les *Notizie* de Biadi, à la page 106.

1528. Tableau pour Sarzana (Madone avec son fils et plusieurs saints), qui a été en la possession de Jacques Laffitte, et qui est aujourd'hui à Berlin.

1529. 2 février. Il est reçu dans la confrérie de San-Bastiano de Florence. (*Archives de l'hôpital de Santa-Maria-Nuova.*)

1530. Il peint les capitaines fugitifs et les citoyens rebelles qui furent pendus lors du siége de Florence.

Il fait un codicille à son testament, entre les mains du chapelain (capellano) de Santa-Maria-del-Fiore, ser Zanobi Carelli.

Mort d'André del Sarte.

1531. Octobre. Sa veuve reçoit le prix d'un tableau qu'il avait peint pour San-Fedele-di-Poppi, soixante-dix livres.

1570. Mort de Lucrezia del Fede, veuve d'André del Sarte. La maison du peintre est vendue le 5 novembre de cette année.

Musée du Louvre. — On y compte quatre tableaux d'André del Sarte : 1. *Sainte Famille.* La Vierge et l'Enfant écoutent saint Jean, qui leur est présenté par sainte Élisabeth. Gravé par Van Villot.

2. La *Charité*, peinte pour François Ier, quatre figures. Il est signé : Andreas Sartius Florentinus me pinxit, mdxviii. Gravé en petit par Urbain Massard, en grand par Pierre Audouin, et, tout récemment, par Salmon. Peint sur bois, il fut mis sur toile en 1752.

3. L'*Annonciation.*

4. *Sainte Famille.* Ce tableau est de forme ovale. La Vierge, à genoux, tient l'Enfant, qui est debout. Ces figures sont deux tiers de nature. On y voit sainte Élisabeth et saint Joseph.

Le Musée du Louvre possède encore sept dessins d'André del Sarte : l'*Annonciation à Zacharie*, la *Visitation*, le *Christ mort*, l'*Evanouissement de la Vierge*, une figure demi-nue, un groupe de figures debout et le *Baptême dans les eaux du Jourdain.*

Musée de Nantes. 1. *La Vierge, l'Enfant et saint Jean-Baptiste.* Un mètre environ sur 76 centimètres.

2. La *Vierge et l'Enfant*, de la première manière du maître. 86 centimètres sur 65.

3. *Sainte Famille.* Ce tableau a beaucoup souffert. Un mètre 11 sur 81 centimètres

Florence. — La galerie Pitti ne renferme pas moins de dix-neuf tableaux d'André del Sarte.

1. La *Dispute de la Trinité.* Ce tableau capital a été gravé par Perfetti (?)

2. L'*Annonciation.* Elle fut peinte pour les Augustins de San-Gallo, transportée à San-Jacopo-Trapani, et de là elle a passé dans la galerie Pitti. Gravé par Giuseppe Rossi dans l'ouvrage de Bardi consacré à la galerie Pitti.

3 Autre *Annonciation*, de dimensions plus petites. Elle était placée au-dessus d'un tableau qui ornait l'église des Servites. Gravé par Domenico Pecchianti.

4. La *Déposition de Croix.* C'est la grande composition que nous avons décrite et qui fut peinte pour le monastère de Luco. Elle a fait partie du musée Napoléon et a été reprise en 1815 par les alliés. L'artiste a placé sur le premier plan le symbole de l'Eucharistie : elle porte le monogramme du peintre. On la trouve gravée dans le musée Filhol. Hess en a fait une assez belle estampe. On en voit une autre dans l'*Etruria Pittrice :* elle est gravée à l'eau-forte par Carlo Lasinio, et terminée au burin par Cecchi. Coqueret en a fait une grande planche à l'aqua-tinta, qui est médiocre ; la meilleure, dit M. Ernest Breton dans une courte *Notice sur André del Sarte*, publiée à Paris en 1848, est celle gravée à l'eau-forte par Pauquet et finie au burin par Forster.

5. Une *Sainte Famille.* La Vierge tient un livre. Trois figures, dont saint Jean. Ce tableau, qui était placé dans l'église de San-Francesco, a été gravé par Duponchel dans la galerie de Florence.

6. Une *Assomption* qu'André fit pour Baccio d'Agnolo, qui la destinait à la ville de Lyon. Ce peintre s'est représenté sous les traits de l'un des apôtres. Gravée par Lorenzini.

7. Une autre *Assomption.*

8. Une *Madone* avec l'Enfant, saint Jean et saint Joseph. Elle a été gravée plusieurs fois, notamment par Brebiette et Cosimo Mogelli.

9. Autre *Vierge* assise sur un nuage et tenant l'Enfant : sur le premier plan, saint Jean-Baptiste, Madeleine, saint Sébastien et saint Onuphre. Cet ouvrage, interrompu par la mort du peintre, fut achevé par ses élèves. C'est pourquoi il porte la date de 1540. Gravé par Lorenzini de Bologne.

10. Autre *Madone.* La Vierge est assise à terre, ayant sur ses genoux l'Enfant, qui tourne la tête vers saint Jean, que soutient sainte Élisabeth. Ce morceau fut commandé à l'artiste par Octavien de Médicis. Il a été gravé par Domenico Pecchianti.

11. Autre *Madone* avec plusieurs saints.

12. *Saint Sébastien*, demi-figure. C'est le dernier ouvrage du maître. Il a été gravé par Cosimo Mogelli.

13. *Saint-Jean*, demi-figure.

14-15. Deux sujets de l'histoire de Joseph en petites dimensions.

16. Une autre *Annonciation.*

17. Portrait d'André del Sarte et de sa femme.

18. Portrait d'André del Sarte, buste vu de face ; il est gravé par Benucci dans la *Galerie Pitti*, publiée par Bardi.

19. Portrait du même. Coiffé de la toque florentine, il est vêtu d'une longue robe serrée à la taille et il tient de la main droite une paire de gants.

Galerie des Offices. — Sept tableaux : 1. Une femme habillée de bleu, tenant un livre à la main.

2. Femme avec une corbeille pleine de fuseaux, demi-figure.

3. Portrait d'André del Sarte, peint à fresque sur une toile.

4. La Vierge sur un piédestal, au pied duquel sont debout saint François et saint Jean l'Évangéliste. Cette peinture est placée dans la *tribune* de la galerie, c'est-à-dire dans la chambre où ont été réunis les plus beaux morceaux des plus grands maîtres, avec la fameuse *Vénus* de Médicis.

5. Portrait d'un jeune homme inconnu.

6. Portrait en buste d'André del Sarte.

7. *Saint Jacques*, accompagné de deux petits enfants revêtus du sac des pénitents.

Académie des Beaux-Arts. — On y compte cinq tableaux du maître : 1. *Saint Michel*, *Saint Jean-Baptiste*, *Saint Gualbert* et *Saint Bernard.* Ce morceau a été gravé dans l'ouvrage qui a pour titre : *La Galleria dell' Accademia delle Belle-Arti in Firenze.*

2. Une *Predella* (devant d'autel avec cinq petits sujets, mais l'Académie n'en possède que quatre ; le cinquième est dans les mains de Charles Sertivaux (disent les éditeurs florentins).

3. Le *Christ mort*, figure de grandeur naturelle. Cette fresque a été tirée du jardin de l'Annunziata.

4. *Deux Enfants.*

5. Sur un des murs de la salle de l'Académie, qui fut autrefois un hôpital, est une fresque peinte à la terre verte, représentant un *Intérieur d'hôpital* avec un *Lavement de pieds.* Les figures sont tiers de nature.

L'Académie possède, en outre, une quantité de dessins d'André de' Sarte.

Église de l'Annunziata. — Sur l'autel de la chapelle de l'Annonciation est placée la belle *Tête de Christ* dont Vasari a parlé avec tant d'enthousiasme. Elle est gravée par Dalio de Parme.

Église Santa-Croce. — Sur l'autel de la chapelle Peruzzi, la *Vierge*, le *Père Éternel*, *Saint Roch* et *Saint Sébastien.*

Petit cloître de l'Annunziata. — C'est là que sont peintes les fresques dont nous avons parlé dans le tableau

chronologique, entre autres, la *Nativité de la Vierge*, bien gravée par Perfetti.

GRAND CLOÎTRE DE L'ANNUNZIATA. — La *Madona del Sacco*. C'est un des chefs-d'œuvre du maître et un de ses plus célèbres. Il a été gravé au burin par Raphaël Morghen et à l'eau-forte par Lazzarini.

CLOÎTRE DU SCALZO. — Nous avons énuméré dans le tableau chronologique les fresques d'André qui se trouvent dans ce cloître. Elles sont au nombre de dix, sans compter les quatre Vertus, la *Foi*, l'*Espérance*, la *Charité* et la *Justice*.

MONASTÈRE DE SAN-SALVI. — La *Cène* dont nous avons parlé. Elle est dans un parfait état de conservation. Au-dessus, on voit deux figures de serviteurs dans une galerie haute.

MONASTÈRE DE VALLOMBROSA. — Au Paradisius, ermitage voisin du couvent, sur l'autel, un tableau représentant *saint Jean-Baptiste*, *saint Michel*, *saint Gualbert*, fondateur de Vallombrosa, et *saint Bernard*, cardinal, moine du même ordre.

POGGIO A CAJANO. — Villa qui appartenait au grand-duc. Fresque représentant les présents et animaux rares envoyés d'Égypte à César.

PETRAJA. — Autre villa qui appartenait au grand-duc. Belle *Sainte Famille*.

On trouve aussi des tableaux plus ou moins authentiques et importants du maître dans les palais Gino Capponi, Corsini, Gérimi, Gherardesca, Guadagni, Martelli, Mozzidi, Pianciatichi, Pasqui, Torrigiani, Rinuccini, Strozzi et Ricci.

PISE. — Dans la cathédrale : 1, *Sainte Agnès* ; 2, *Madone* avec un ange et plusieurs saints, dont saint Jérôme; 3, quatre têtes de saintes.

GALERIE AGOSTINI. — Une *Sainte Famille*.

ROME. — Palais Borghèse : deux *Saintes Familles*, dont une est fort belle, et une *Madeleine*.

PALAIS DORIA. — Un portrait qu'on dit être celui de Machiavel vu de profil, avec cette legende : *Historiarum Scriptor*.

On montre encore des André del Sarte aux palais Corsini, Sciarra et Spada. Ce sont des *Vierges* et une *Visitation*.

MODÈNE. — Musée de Modène : Une *Sainte Famille*.

NAPLES. — Musée Bourbon : Portrait d'un cardinal.

PARME. — Musée : Répétition de la *Déposition de Croix* qui est au palais Pitti.

GÊNES. — Au palais Durazzo : Une *Madone*.

Au palais Ferdinand Spinola : Trois portraits.

Au palais Gaëtano Cambiaso : Une *Sainte Famille*.

Au palais Grillo Cataneo : *Sainte Agnès*.

MILAN. — A la bibliothèque Ambrosienne : Quelques morceaux de peu d'importance.

VIENNE. — A la galerie du Belvédère : Le *Christ mort* soutenu par sa mère et par deux anges. Signé, AND. SAR. FLO. FAC.

Dans la collection du comte de Friès : Une *Madone*, gravée par Raphaël Morghen.

MUNICH. — A la Pinacothèque sont trois ouvrages du maître : 1. *Madone* avec sainte Élisabeth et saint Jean, semblable à celle de Paris, si ce n'est qu'un des anges joue du flageolet. Gravée au pointillé par Cossé. 2. Autre *Madone* composée de même, moins sainte Élisabeth et les anges. 3. Quatre esquisses en grisailles : *Prédication de saint Jean*, *Zacharie* privé de la parole ; *Salomé* portant la tête de saint Jean ; esquisse d'une tête de saint Joseph, peinte à l'huile sur papier.

DRESDE. — Trois tableaux d'André : 1. *Sainte Famille*, peinte pour Baccio Barbadori, dont Vasari a parlé. Elle a été gravée par Moitte dans la *Galerie de Dresde*. 2. Le *Sacrifice d'Abraham*. 3. Le *Mariage mystique de sainte Catherine*.

Voici les divers monogrammes qu'André del Sarte a mis sur la plupart de ses tableaux et de ses dessins :

VA·S·MDX·XIII

XX, XX, XX, XX, XX.

A.S. M.D.IX.

AND. SAR. FLO. FAC.

IMPRIMERIE FORTEVIN, RUE DAMIETTE 2 ET 4



École Italienne. *Histoire, Portraits.*

JACOPO CARUCCI (LE PONTORMO)

NÉ EN 1494. — MORT EN 1556.



Il existait à la fin du quinzième siècle un peintre florentin, Bartolommeo Carucci, qui avait été élève de Ghirlandaio, et dont le métier consistait à parcourir les villages de la Toscane pour peindre des tableaux d'église. S'étant arrêté un jour à Pontormo, dans les environs d'Empoli, il y fit rencontre d'une jeune fille qu'il épousa et qui, en 1494, lui donna un fils. Ce fils, que l'artiste ambulant appela Jacopo, et que les historiens ont surnommé le Pontormo, du nom de son village natal, commença durement l'apprentissage de la vie. Il vit mourir son père en 1499; cinq ans après, il perdit sa mère. Confié dès lors à la garde d'une aïeule, il resta jusqu'à l'âge de treize ans dans la petite ville dont il devait être la meilleure gloire, et où il apprit à lire, à écrire, et même à déchiffrer quelques mots de latin. En 1507, on le conduisit à Florence; il fut accueilli par un marchand, qui était un peu de la famille des Carucci, et qui, dans sa modeste condition, avait pour industrie de fabriquer des bonnets et des chausses. Jacopo sortit de la boutique du *calzolaio* pour entrer chez Léonard de Vinci : tous les chemins mènent à Corinthe.

Pendant les cinq années qui suivirent, c'est-à-dire de 1507 à 1512, le jeune Carucci, qui était d'une nature inquiète et qui, plus tard, devait aller jusqu'à la misanthropie, travailla chez Léonard, chez Mariotto Albertinelli, chez Piero di Cosimo. Le moment n'était-il pas venu pour lui de comprendre leurs leçons... on ne sait; mais — son œuvre semble le dire — aucun d'eux ne fut véritablement son maître. Tout au contraire, dès qu'à sa quatrième étape, Pontormo eut mis le pied dans l'atelier d'André del Sarte, il fut illuminé de la vraie lumière. C'est à lui qu'il dut cette douceur de modelé, cette morbidesse de pinceau qui

caractérisent la manière de ses premiers temps, et qui, malgré les modifications que son talent a subies avec les années, se retrouvent toujours plus ou moins dans ses tableaux et dans ses fresques. Et cependant, à en croire Vasari, Pontormo ne fit que traverser l'atelier d'André del Sarte : ils semblaient faits pour se comprendre et pour s'aimer; mais ils cessèrent, dit-on, de s'entendre, par cette prétendue raison que les premiers succès de l'élève auraient éveillé chez le maître un sentiment de jalousie. Nous connaissons cette médisance, qui se reproduit à satiété dans l'histoire de tous les peintres. Assurément la nature humaine est ainsi faite que ce conflit douloureux a pu parfois se produire entre l'initiateur et l'initié; mais ici, nous rejetons hardiment la vieille légende. André del Sarte jaloux de Pontormo!... Pourquoi? comment? où sont les preuves?... La vérité est que Carucci était de ceux qui vont toujours changeant d'attitude et de rêve; où qu'il fût, il éprouvait un secret malaise. Il quitta André, comme il avait quitté Léonard, Albertinelli et Piero di Cosimo. Du reste, en abandonnant son maître, il lui conserva une admiration persistante; il continua à le suivre du regard, et en cessant de fréquenter l'homme, il demeura assidu à l'étude de son œuvre. Il ne pouvait prendre un parti plus sage, puisque toutes les fois qu'il s'écarta de cette voie sûre, il s'égara dans les sentiers de traverse et se perdit.

Avant d'entrer chez André del Sarte, et à l'époque où il était encore avec Mariotto Albertinelli, Carucci avait peint, en un petit cadre, une *Annonciation* qui, montrée à Raphaël, l'aurait tellement frappé qu'il aurait prédit au jeune écolier un avenir plein de gloire. C'est là le récit de Vasari. A tout prendre, comme Raphaël était encore à Florence au milieu de l'année 1508, il n'est pas absolument impossible que Pontormo, alors âgé de quatorze ans, ait pu peindre cette *Annonciation* tant vantée. L'histoire nous offre l'exemple de quelques débuts aussi précoces, et Vasari a raconté des anecdotes plus invraisemblables. Cinq ans après, un autre prophète, Michel-Ange lui-même, annonçait que, si Pontormo continuait comme il avait commencé, il porterait la peinture à ses plus hautes splendeurs. Jamais, on l'avouera, les coups d'essai d'un enfant ne furent salués par plus d'acclamations; mais le poëte a raison : « L'avenir n'est à personne. » Les prédictions sont chanceuses, les augures sont menteurs, et — nous pouvons le dire tout de suite — les espérances qu'il avait fait naître, Pontormo ne les réalisa pas.

Le jeune artiste quittait à peine l'atelier d'André del Sarte, lorsque des circonstances heureuses lui permirent d'affirmer son talent. En 1513, le cardinal Jean de Médicis fut élevé au trône pontifical sous le nom de Léon X. Cette victoire de la maison des Médicis devint la fête de tous leurs clients, qui, déjà fort nombreux à Florence, s'augmentèrent encore en raison de ce succès. L'art fut chargé d'exprimer la joie commune; tous les sculpteurs furent convoqués et tous les peintres. Andrea di Cosimo, accablé de travail à l'occasion des solennités qui se préparaient, confia à Carucci le soin de peindre, avec les armes du nouveau pape, les figures allégoriques qui devaient soutenir et décorer l'écusson des Médicis. Il s'acquitta de ce travail avec une rapidité extrême et y montra, dit-on, autant de talent que l'aurait pu faire un maître rompu à toutes les difficultés du métier. Bientôt d'autres travaux de même sorte lui étaient demandés, et le début de Pontormo fut en réalité celui d'un décorateur à l'invention facile, à la main prompte.

Quelques mois après, le carnaval étant venu ajouter son ivresse à la joie qui exaltait Florence, une nouvelle occasion de s'illustrer fut offerte à Pontormo. La jeunesse aristocratique de la ville était divisée en deux groupes qui rivalisaient d'élégance et de richesse : l'un des camps était commandé par Julien de Médicis, frère de Léon X, l'autre par Lorenzo, son neveu. Selon la mode du temps, ils imaginèrent, chacun de leur côté, d'étonner Florence par le spectacle d'une cavalcade somptueuse, sorte de procession dont l'élément principal était une série de chars promenant par les rues de vivantes allégories. Les amis de Julien de Médicis firent faire trois chars représentant l'Enfance, la Virilité et la Vieillesse; les compagnons de Lorenzo, poussant encore plus loin le zèle, en firent construire quatre, sur lesquels des acteurs, vêtus au dernier goût de la Renaissance, figuraient Saturne et l'Age d'or, Numa Pompilius et son règne, le consulat de Manlius, et Jules César triomphant. D'illustres artistes dessinèrent les costumes des personnages et les harnachements des chevaux; Carucci, employé à la fois par les deux camps opposés, peignit tous les chars et trouva pour chacun d'ingénieux symboles et des ornements pleins de caprice. Au lendemain de cette fête où la fantaisie italienne

avait si bien pris ses aises, Pontormo, applaudi par les amis de Julien de Médicis comme par ceux de Lorenzo, pouvait se croire un des personnages les plus importants de la république.

Bientôt, cependant, il aborda des entreprises plus graves. André del Sarte, surchargé de travaux, ne pouvait terminer seul les fresques du cloître de l'Annunziata. Francia Bigio y avait peint le *Mariage de la Vierge,* et déjà Rosso se préparait à représenter l'*Assomption,* lorsque, en 1516, Pontormo fut choisi pour peindre la *Visitation* sur le panneau voisin. Dans cette occurrence, il fit ce qu'il avait de mieux à faire, il se souvint de



LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET PLUSIEURS AUTRES SAINTS (Musée du Louvre).

son admiration pour son véritable maître, et dans sa fresque de l'Annunziata, qui reste, à notre sens, un de ses meilleurs ouvrages, il s'inspira pour le coloris, pour le choix des types et pour le maniement du pinceau, des leçons qui lui étaient offertes sur la muraille même contre laquelle était appuyé son échafaudage. Il n'avait qu'à ouvrir les yeux pour voir, à deux pas de lui, l'admirable *Nativité de la Vierge,* le pur chef-d'œuvre qu'André del Sarte avait achevé en 1514, et où tant de grâce se mêle à tant de grandeur. Si nous disions que Pontormo fut à la hauteur de son modèle, le lecteur ne voudrait pas nous croire : auprès d'un maître qui avait le sentiment de toutes les élégances et qui laissait voir partout les tendresses de son âme, Carucci n'était qu'un enfant débile : il ne savait pas encore la vie. Dans le *cortile* de l'Annunziata, la *Nativité de la Vierge* efface tout ce qui l'entoure, et plus d'un voyageur peut-être aura traversé le cloître sans s'arrêter devant la fresque de Pontormo. Elle n'est cependant pas sans mérite : la reproduction, médiocrement exacte, qu'on voit au Louvre n'en donne qu'une idée imparfaite ; on y peut remarquer néanmoins que la composition n'est pas tout à fait bien rhythmée et que l'œuvre vaut mieux par le morceau que par l'effet de l'ensemble. Mais dans

l'exécution, la fresque de l'Annunziata montre une main souple et déjà puissante. Vasari insiste beaucoup sur la grâce des figures, la *dolcezza* du pinceau ; il y trouve une fleur de coloration si délicate et tant de morbidesse que c'est, dit-il, une chose merveilleuse. La *Visitation* reste en effet dans nos souvenirs comme une des plus heureuses pages de l'artiste, si bien que lorsque Mariette a écrit : « Les commencements de Pontormo sont dignes d'André del Sarte, » il n'a fait qu'exprimer notre pensée, — en l'exagérant un peu.

Pendant la première partie de sa vie, Jacopo Carucci était pauvre, *male agiato di roba*, dit Vasari. Il ne voyait dans l'avenir qu'incertitude et hasard, situation amère pour un homme qui, dès sa jeunesse, avait fait le rêve de posséder une petite maison à Florence, de l'arranger à sa guise et d'y vivre seul au gré de sa constante mauvaise humeur et de son incurable mélancolie. Un vague besoin de s'enrichir tourmentait Pontormo. Aussi acceptait-il des travaux de toutes sortes : s'il peignait des fresques dans les églises, il exécutait aussi des œuvres plus modestes. Il a représenté la *Nativité de saint Jean-Baptiste* sur une *tafferia,* sorte de plateau ou de bassin dans lequel les élégants plaçaient les cadeaux qu'ils offraient à leurs amies. Il peignit aussi, lors de la mort de Bartolommeo Ginori (1519), une Madone sur une immense bannière de taffetas blanc. Il excellait à enluminer ces beaux blasons aux couleurs vives que les gentilshommes suspendaient fièrement à la porte de leurs maisons. Pour figurer avec honneur dans les processions qui se célébraient chaque année à Florence, les maîtres de la Monnaie avaient fait faire un char symbolique dédié à saint Jean-Baptiste : les peintures qui en décoraient les panneaux étaient l'œuvre de Pontormo. L'infatigable artiste a peint des meubles aujourd'hui perdus, et quelques-uns de ces *cassoni*, ou coffres de mariage, qui renfermaient les présents du fiancé. Il était propre aux travaux les plus variés. Lorsque Pier Francesco Borgherini fit décorer les chambres de sa maison, Pontormo fut un des premiers auxquels il s'adressa. Parmi les peintures qu'il exécuta alors, Vasari cite une composition représentant *Joseph recevant son père et ses frères*. On ne sait ce que cette œuvre est devenue, mais nous sommes autorisé à penser que Pontormo avait consacré à l'histoire de Joseph toute une série de tableaux, car on en retrouve deux au Musée des Offices qui, vraisemblablement, n'ont pas d'autre origine. Dans l'une de ces peintures, Joseph, accusé par la femme de Putiphar (elle avait en effet quelque chose à lui reprocher), est conduit en prison; dans l'autre, il présente Jacob au roi d'Égypte. Ce sont des tableaux en longueur, où les figures ont la dimension intermédiaire que divers peintres, Poussin par exemple, ont aimé à donner à leurs personnages. Pontormo s'y montre le disciple intelligent d'une grande école, mais il n'y fait pas voir un effort bien personnel et bien viril. Toutes les têtes se ressemblent, les expressions sont mollement écrites, la douceur du pinceau y dégénère en inconsistance : le point de départ est toujours dans André del Sarte, mais le maître y est tempéré, atténué, affadi. S'il avait prévu que Pontormo dût un jour adopter cette manière agréable et effacée, Michel-Ange lui aurait-il annoncé un si glorieux avenir?

Du reste, le succès des peintures exécutées dans la maison de Borgherini fut des plus vifs, et Pontormo, qui était déjà connu des Médicis, fut jugé tout à fait digne de leurs bonnes grâces. Il eut sa part dans les travaux de décoration de la grande salle de Poggio da Caiano, près de Florence. Comme il y était, malgré sa jeunesse, associé à des maîtres plus illustres que lui, il crut devoir faire un grand effort. Vasari dit quelles furent, en cette circonstance, les perplexités de Pontormo. Il n'était jamais content de lui-même ; il effaçait un jour le panneau qu'il avait peint la veille. Ces hésitations et ces efforts nous étonnent un peu, de la part d'un homme qui, en tant d'autres occurrences, avait montré une si grande facilité de travail. Quoi qu'il en soit, il parvint à peindre une figure de *Vertumne* et le tableau des *Travaux rustiques;* et déjà il s'apprêtait à représenter Pomone, Diane et ses nymphes, lorsque la mort de Léon X étant survenue (1521), les Médicis firent interrompre les peintures commencées à Poggio da Caiano ; l'œuvre ne fut reprise que plus tard, et bien que Pontormo eût été appelé à y travailler encore, ce ne fut pas lui qui termina cette grande décoration.

L'année suivante, une épidémie, « *un poco di peste*, » dit Vasari, s'étant déclarée à Florence, Jacopo profita de l'occasion pour quitter la ville. Il alla s'installer pendant quelque temps à la Chartreuse, avec son fidèle élève Bronzino. Cette solitude convenant à ses humeurs sombres, Carucci se sentit en verve et couvrit de fresques les murailles du cloître. C'est là, dit son biographe, qu'il fit pour la première fois paraître l'admiration

que lui inspiraient les gravures d'Albert Dürer. Ces planches, répandues en Italie depuis quelques années, avaient



LA VISITATION (Musée du Louvre).

frappé les artistes par l'intensité de l'expression, l'abondance du détail et je ne sais quel charme, un peu sauvage aux yeux des Toscans, et pourtant irrésistible. Pontormo avait surtout été touché de la série

d'estampes consacrées à l'histoire de la Passion de Jésus-Christ, et comme il avait à peindre les mêmes sujets au cloître de la Chartreuse, il demanda conseil aux gravures du maître allemand. Vasari s'étonne un peu de cette fantaisie, et quoiqu'il fasse grand cas d'Albert Dürer, il la désapprouve. Il se demande si, en un temps où le monde entier se tournait vers l'Italie, le moment était bien choisi pour déserter les voies de l'art national et faire de pareilles politesses à des gens qui, sans doute, avaient quelque mérite, mais qui n'étaient, après tout, que des barbares. Il ajoute que Pontormo fut puni de sa faute : dès qu'il eut adopté la *maniera tedesca*, son pinceau, jusqu'alors moelleux et suave, devint rude et heurté, et désormais on sentit moins, dans son œuvre, la douce allure de l'inspiration que la fatigue d'un effort mal dissimulé. Ces observations ne sont pas sans justesse, mais Carucci ne fut jamais qu'un imitateur très-lointain d'Albert Dürer, et il nous semble que lorsqu'il lui a emprunté une attitude ou une physionomie, il l'a toujours traduite en Italien.

Il ne paraît pas, du reste, au rapport même de Vasari, que Pontormo se soit longtemps attardé dans ce qu'il appelle la *maniera tedesca*. Ayant été chargé peu après de décorer, dans l'église Sainte-Félicité, la chapelle des Capponi, il y peignit à fresque la voûte tout entière, et, en outre, un tableau de la *Déposition de Croix*, qu'on y peut voir encore. Quant aux peintures de la voûte, elles n'existent plus, à l'exception des figures des Évangélistes, qui, au nombre de trois seulement, sont l'œuvre de Pontormo, le quatrième ayant été peint par Bronzino. Vasari, qui a vu dans tout leur éclat les peintures de la chapelle des Capponi, nous dit à ce propos que Pontormo avait paru vouloir revenir à sa première manière, à son style doux et caressé, et qu'il avait peint sa fresque dans une gamme claire et si égale partout, qu'on pouvait à peine faire une différence entre la lumière et les demi-teintes, entre les demi-teintes et l'ombre. Ainsi, passant d'un excès à l'autre, Pontormo redevenait parfois le gai décorateur des mascarades florentines.

Quand il avait la nature sous les yeux, quand la vérité lui parlait avec son irrésistible éloquence, Pontormo se retrouvait le digne élève d'André del Sarte. Aussi a-t-il fait d'excellents portraits. Nous aimons fort celui du Musée du Louvre, où l'on a cru reconnaître les traits de l'habile graveur en pierres fines, Giovanni delle Corniole. Le burin que ce personnage tient à la main et le bijou placé près de lui sur une table indiquent en effet que cette effigie est celle d'un artiste. Son nom ne nous est pas connu. Ce qui nous importe ici, c'est que le portrait est admirable, par la chaleur du ton, par la sérénité fière de l'attitude et du regard, par l'ampleur du dessin, qui, négligeant les détails vulgaires, simplifie et agrandit tout. C'est là un des chefs-d'œuvre de Pontormo. Non moins sérieux et non moins dignes sont les portraits de Cosme I[er], au Musée des Offices, d'Hippolyte de Médicis, au palais Pitti, et aussi celui d'un jeune homme que nous avons vu longtemps à Paris dans la collection de M. Beaucousin, et que la National Gallery possède aujourd'hui. Dans ces portraits sobres, larges, savamment caressés par le pinceau, Jacopo Carucci nous dit à quel point son admiration était restée fidèle aux leçons d'André del Sarte.

Cette douceur de modelé dans les carnations semblait prédisposer Pontormo à réussir dans la peinture de ces belles nudités si chères à la Renaissance, où se complaisait l'invention poétique des maîtres du temps. Il s'y montra en effet fort habile, aidé qu'il fut dans son entreprise par le plus grand des Florentins, Michel-Ange lui-même. On sait comment cet honneur advint à Pontormo. Déjà il avait peint un *Christ apparaissant à la Madeleine*, d'après un carton du maître, qui s'était déclaré satisfait de cette traduction. Un des admirateurs du génie de Michel-Ange, Bartolommeo Bettini, obtint de lui un grand dessin représentant *Vénus recevant les baisers de l'Amour*. Pontormo fut chargé de peindre cette composition. Les faits, plus significatifs ici que les textes, semblent prouver que l'artiste répéta plusieurs fois ce sujet; il en existe au moins deux exemplaires, qui nous paraissent également originaux. La première de ces *Vénus*, qui était destinée à Bartolommeo Bettini, mais qui ne lui parvint pas, Alexandre de Médicis s'en étant emparé au moment où elle allait quitter l'atelier du peintre, est aujourd'hui aux Offices, dans la seconde salle des maîtres toscans; l'autre *Vénus*, dont l'origine n'est pas exactement établie, est celle qu'on voit à Hampton-Court. Il nous a été donné de les étudier l'une et l'autre : elles sont toutes deux précieuses; elles disent clairement ce que fut le génie de Michel-Ange, car le pinceau respectueux de Pontormo n'a fait pour ainsi dire que recouvrir d'une teinte légère le dessin du maître souverain. Une pensée morale, comme toutes

celles qui s'agitaient en ce sublime esprit, resplendit dans cette magnifique et terrible image de la beauté triomphante. La déesse est étendue par terre dans tout l'éclat de sa radieuse nudité ; son corps robuste repose sur une draperie d'un ton bleuâtre; l'Amour s'approche et dépose sur ses lèvres un baiser qu'elle reçoit en souveraine; à droite est un autel sur lequel sont placées des flèches et une coupe où baignent des roses; deux masques, l'un rieur, l'autre grave, symboles transparents des deux sortes d'amours, sont attachés aux angles du petit monument. Le corps d'un homme privé d'un de ses bras gît au pied de l'autel, victime des traîtrises de Cupidon, qui ne s'occupe pas des vaincus, et de la déesse, dont le sourire semble, en son inaltérable sérénité, ignorer que le spectale de la beauté est fatal, et qu'on peut souffrir et mourir



JOSEPH CONDUIT EN PRISON (Musée des Offices).

pour elle. Tel est le sens de cette grande œuvre, dont Pontormo a religieusement respecté le puissant caractère. La *Vénus* est une des peintures qui honorent le plus le peintre florentin. Certes, en caressant cette auguste image, il n'a rien inventé, mais il a compris, et comprendre, ici, c'est une gloire.

La date de cette traduction du crayon par le pinceau ne nous est pas exactement connue; mais l'œuvre est un peu antérieure à 1549, puisque, à cette époque, l'historien Varchi comparait cette *Vénus* à celle de Praxitèle. Bien que tous les applaudissements revinssent en bonne justice à Michel-Ange, Pontormo en eut sa part. Son travail lui fut d'ailleurs noblement payé par Alexandre de Médicis, et bientôt l'artiste put réaliser le rêve de sa vie : il eut une maison à lui. Plus que jamais ennemi de ses pareils, il imagina, pour n'être pas troublé dans sa chère solitude, de substituer à l'escalier une échelle par laquelle il arrivait à sa chambre et qu'il remontait ensuite avec une courroie, interrompant ainsi toute relation entre lui et le monde des vivants. Vasari s'égaie beaucoup des singularités de Pontormo. Un jour, il refusait de travailler

pour le magnifique Ottaviano de Médicis, et le lendemain il prenait son pinceau pour complaire au désir du plus obscur plébéien, tel que le maçon qui avait restauré sa maison. Caprice étrange en effet, et que le prudent Vasari n'a point imité.

La dernière partie de la vie de Pontormo fut absorbée par une œuvre immense. Chargé de décorer le chœur de San Lorenzo, il y peignit, non sans quelque désordre, la *Création d'Adam et d'Ève,* le *Paradis perdu,* la *Mort d'Abel, Noé construisant l'Arche,* le *Déluge universel,* puis la *Résurrection des Morts* et le *Jugement dernier.* Le docteur Gaye a publié dans son *Carteggio* (III, p. 166) le *diario* par lequel Pontormo nous fait connaître jour par jour le progrès de ce grand travail, pendant la période comprise entre le 11 mars 1554 et le 3 août de l'année suivante. La mort ne lui permit pas d'achever ces peintures, qui lui coûtèrent tant d'efforts, et qu'il n'est plus possible de juger, car elles ont été détruites en 1738. Nous savons seulement, par un extrait de la chronique de l'église de San Lorenzo, que lorsqu'elles furent découvertes, le 23 juillet 1558, elles ne plurent pas également à tout le monde. Cinelli, qui en parle en 1677, en fait un grand éloge : le dix-huitième siècle en jugea autrement, et les fresques du Pontormo furent condamnées.

Jacopo Carucci mourut, nous l'avons dit, avant d'avoir terminé son œuvre. Des doutes se sont élevés sur la date exacte de sa mort, qu'on fixe d'ordinaire à 1558. Nos vieux auteurs n'ont pas eu ces incertitudes, et lorsque Roger de Piles, par exemple, indique 1556, c'est lui qui a raison. On lisait autrefois sur la muraille du chœur de San Lorenzo une inscription ainsi conçue : *Jacobus Ponturmius florentinus, qui antequàm tantum opus absolveret, de medio in cœlum sublatus est et vixit annos LXII, menses VII, dies VI, A. S.* MDLVI. Ce texte nous suffit. Heureux serions-nous si nous avions, pour tous les artistes dont nous redisons l'histoire, un témoignage aussi formel, une chronologie aussi précise !

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

MUSÉE DU LOUVRE. — La *Sainte Famille.* A gauche, saint Sébastien et saint Pierre; à droite, saint Benoît et le bon larron. — Tableau cité par Vasari et provenant du couvent de Sainte-Anne à Florence. (Gravé, page 3.)

Portrait présumé du graveur Giovanni delle Corniole.

Naissance de la Vierge. (Dessin à la sanguine.) — *L'enfant Jésus adoré par plusieurs saints.* (Dessin à la plume et lavé.) — Un *Enfant.* (Dessin à la sanguine.)

BERLIN. — *Portrait d'André del Sarte.*

Vénus et l'Amour. Ce tableau est une réduction, avec des changements, de la *Vénus* du Musée des Offices.

FLORENCE. — PALAIS PITTI. — *Hippolyte de Médicis revêtu de son armure.* D'après l'inscription *Annum agebat decimum octavum,* ce portrait a dû être peint en 1528 ou 1529.

Martyre des quarante Saints couronnés. — *Saint Antoine.* — *Portrait* d'homme vêtu de noir. — L'*Adoration des Mages.* Ce tableau est sans doute celui que Pontormo peignit pour G. Benintendi.

MUSÉE DES OFFICES. — *Léda et le Cygne.*

Martyre de saint Maurice et de la Légion thébaine; tableau peint pour Carlo Neroni. — *Adam et Eve chassés du paradis.*

La Nativité de saint Jean-Baptiste, peinte sur un de ces bassins qui servaient à mettre des cadeaux.

Portrait d'homme vêtu de noir. — *Portrait de Cosme de Médicis,* peint pour Goro de Pistoie; gravé par Antonio Perfetti. — *Portrait* du même personnage, de grandeur naturelle et debout.

Portrait de Cosme 1er le Grand.

Joseph conduit en prison. (Gravé, page 7.)

Joseph présentant son père et ses frères à Pharaon.

Ces deux tableaux proviennent sans doute de la décoration de l'appartement de F. Borgherini. Vasari nous apprend que ces peintures sont antérieures au siége de Florence (1529).

Vénus et l'Amour (d'après le carton de Michel-Ange). Longtemps enfoui au dépôt du Garde-Meuble, ce tableau fut placé à l'Académie des Beaux-Arts en 1850. Il est rentré aux Offices en 1861.

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS. — *Les Pèlerins d'Emmaüs.*

CHAPELLE DES PEINTRES. — *La Vierge* avec sainte Lucie, saint Michel et deux Saintes. Cette fresque, citée par Vasari, provient de l'église Saint-Raphaël.

ANNUNZIATA (CLOITRE). — *La Visitation,* fresque achevée en 1516; gravée dans *l'Etruria pittrice,* planche XLIV.

SANTA-FELICITA. — *La Déposition de Croix,* et, à la voûte de la chapelle Capponi, trois Évangélistes.

LONDRES. NATIONAL GALLERY. — *Portrait* d'un jeune homme vêtu de noir. (Provenant de la collection Beaucousin.)

Un Chevalier de Malte. Donné en 1861 par M. G. F. Watts.

HAMPTON-COURT. — *Vénus et l'Amour* (d'après le carton de Michel-Ange). Exposé à Essex-House en 1734, et acheté 1,000 livres par la reine Caroline.

MADRID. — *La Sainte Famille.*

MUNICH. — *La Vierge* assise et tenant un livre; à côté d'elle, l'enfant Jésus.

VIENNE. — *Un jeune homme* de profil et en buste.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



Ecole Italienne. *Sujets mythologiques, Histoire*

LE ROSSO

NÉ VERS 1496. — MORT EN 1541.



ECOLE de FLORENCE.

Le vaillant décorateur que les Italiens appellent Il Rosso et que les Français nomment maître Roux appartenait à cette race d'artistes privilégiés qui, doués de toutes les aptitudes, réunissent en eux les dons les plus variés de l'intelligence humaine. Vasari, qui a parlé de lui avec un étonnement sympathique, nous le représente comme un de ces hommes dont la parole éloquente et grave sait toujours se faire écouter. Rosso, esprit cultivé, ingénieux et libre, avait étudié la littérature et même la philosophie; on le citait, en outre, comme un excellent musicien. Ses qualités d'artiste n'étaient pas moins heureuses : à la fois architecte, sculpteur et peintre, il était propre à toutes les entreprises, il pouvait exprimer sous toutes les formes le rêve d'une fantaisie abondante et toujours nouvelle. Si, dans la foule des grands artistes qui illustraient alors l'Italie, il ne put parvenir au premier rang, la France le consola de cet échec. Rosso devint parmi nous

le promoteur d'une révolution dont notre école se souvient encore; enfin, pour que rien ne manquât à l'histoire de sa vie, un dénoûment tragique vint clore prématurément une existence qui a laissé dans les annales de l'art des traces ineffaçables.

Rosso (Giovambatista di Jacopo) naquit à Florence vers 1496, d'après une conjecture qui, bien que généralement acceptée, ne saurait nous inspirer une confiance absolue. Sa sérieuse enfance assista à tous les grands spectacles que la capitale de la Toscane donnait alors au monde; aussi, sans avoir fréquenté assidûment l'atelier d'aucun maître, Rosso subit les influences qui se dégageaient des œuvres qu'il avait sous les yeux. Il s'exerça surtout à dessiner d'après le carton déjà fameux dans lequel Michel-Ange avait retracé un épisode de la guerre avec les Pisans, composition puissante que le grand Florentin avait terminée en 1505 et qui, pendant les premières années du seizième siècle, fut la leçon de tous les jeunes artistes toscans. Rosso montra d'ailleurs dès le début une originalité qui étonna ses compatriotes. Vasari en voit une preuve dans un *Christ mort* qu'il peignit à fresque pour Piero Bartoli. En 1512, Rosso était déjà assez connu pour qu'on lui confiât la décoration d'un des arcs de triomphe élevés à l'occasion de l'entrée de Léon X à Florence. L'année suivante, lorsque Lorenzo Pucci fut nommé cardinal, il peignit sur la porte du couvent des frères servites les armes de la famille du nouveau dignitaire de l'Église, et, dans la chapelle des mêmes religieux, une *Assomption de la Vierge*, dont le succès fut décisif, car on y admira beaucoup, pour la nouveauté de la disposition et la grâce de leurs attitudes, les groupes d'anges qui, réunis autour de la mère du Christ, lui ouvraient le chemin du ciel.

Vasari a énuméré avec soin les tableaux que peignit Rosso pendant cette première partie de sa vie : il n'a eu garde d'oublier l'importante composition dans laquelle il a représenté la Vierge assise sur un trône et entourée de plusieurs saints. Ce tableau, qui avait été peint pour la famille Dei, et qui décore aujourd'hui le palais Pitti, est une des œuvres les plus caractéristiques de Rosso. Vasari, qui traite son compatriote avec les plus grands égards, avoue que cette peinture ne réussit pas d'abord; les attitudes parurent bizarres; les types affectaient une singularité qui désorienta le jugement des connaisseurs. Il est certain que le dessin n'en est pas irréprochable; il abonde en lignes tourmentées, en contours exagérés, peut-être même incorrects. Toutefois Vasari s'épuise en éloges à propos de ce tableau et de celui du *Mariage de la Vierge* que Rosso peignit à San-Lorenzo; il vante le caprice heureux des vêtements, la grâce hardie des désinvoltures, les charmants airs de tête des enfants et des femmes et l'adresse que l'artiste faisait paraître à dessiner le nu, car, savant dans l'anatomie, il aimait à faire montre de sa science, au risque de dépasser la mesure et d'exagérer, dans l'ardeur de son zèle michel-angesque, la saillie d'un muscle ou la dépression d'un méplat.

Ces premiers travaux achevés, Rosso, qui était d'humeur voyageuse, partit pour Rome, où il devait séjourner plusieurs années. On y avait déjà entendu parler de son mérite; aussi y fut-il bien reçu. Il se lia bientôt avec les plus habiles peintres du temps, et avec ceux qui, moins célèbres, achevaient leurs études sous la discipline des maîtres glorieux. Homme de plaisir et amoureux des belles aventures, Rosso faisait partie de ce groupe d'artistes qui mêlaient aux longs labeurs les folles journées, et où brillaient Jules Romain, Michelagnolo de Sienne, le Bacchiaca, et surtout Benvenuto Cellini, qui nous a initiés, dans ses curieux mémoires, aux mœurs de ses joyeux camarades. Rosso se lia assez étroitement avec l'orfévre florentin, et celui-ci a raconté qu'après l'épidémie qui désola Rome en 1524, il alla passer un mois auprès de Rosso, qui, dit-il, « était alors du côté de Civita-Vecchia, dans un domaine du comte dell' Anguillera, nommé Cervetera »[1]. Malgré cette vie de dissipation et de plaisir, Rosso trouvait le temps de travailler. Il eut l'honneur de peindre à Santa-Maria-della-Pace la corniche de la chapelle que Raphaël a décorée de ses élégantes figures. C'est alors sans doute qu'il se lia avec ce Baveria, qui, après être resté au service du jeune maître d'Urbin, était devenu imprimeur et éditeur d'estampes. C'est pour lui que

[1] Les deux amis se retrouvèrent plus tard en France en 1537. Benvenuto prétend à ce propos que Rosso le reçut fort mal, qu'il contribua à l'insuccès de son premier voyage, et l'orfévre toscan s'indigne d'avoir été si maltraité par un artiste à qui il avait prêté de l'argent dans sa jeunesse.

Rosso fit cette série de dessins, représentant les Divinités, qui furent gravés en 1526 par Caraglio, et qui, en un temps où le monde antique renaissait dans la séduction de sa grâce rajeunie, ne pouvaient manquer d'obtenir un succès presque universel. D'autres travaux l'occupèrent ensuite, mais il fut interrompu dans son œuvre par le siége de Rome. Lorsque, en 1527, les soldats du connétable de Bourbon entrèrent dans la ville éternelle, le malheureux Rosso fut pris et cruellement dépouillé. Sans argent, sans asile, presque sans vêtements, il s'enfuit à Pérouse, où il fut recueilli par Domenico Alfani, un habile peintre, qui passait pour avoir hérité des méthodes de Pérugin. Les deux artistes travaillèrent quelque temps ensemble; peu après, Rosso se retira à Borgo San-Sepolcro, auprès de l'évêque Tornabuoni, qui l'avait connu à Rome, et qui n'avait pas été des derniers à apprécier le mérite du peintre florentin.



LA NYMPHE DE FONTAINEBLEAU (Collection de M. le comte de Laborde).

Nous ne suivrons pas Rosso dans ses voyages laborieux. Città del Castello, Arezzo et quelques autres villes moins importantes le virent tour à tour peindre pour leurs églises des tableaux de sainteté d'un aspect toujours nouveau, mais d'une conception parfois bien singulière : il en faut citer un exemple. Dans une des peintures qu'il fit à Murello et dans laquelle il avait représenté la Vierge qui, le pied posé sur la tête du serpent symbolique, vient délivrer Adam et Eve attachés à l'arbre de la science et du péché, il eut cette fantaisie, vraiment étrange, de peindre dans le ciel les figures nues de Phœbus et de Diane. Vasari, qui trouve des explications pour toutes les singularités, prétend que, par ce mélange quelque peu païen, Rosso a voulu dire que la Vierge est vêtue de la splendeur du soleil et du tendre éclat de la lune. De pareilles imaginations étaient faites pour séduire les beaux esprits. Rosso fut l'ami du poëte burlesque Francesco Berni, dont il a introduit le portrait dans un de ses tableaux religieux ; il fut lié avec l'Arétin, qu'il alla rejoindre à Venise vers 1530. Il nous reste un témoignage de leur amitié, car c'est pour le redoutable satirique que Rosso fit ce beau dessin qui représente le dieu Mars dans les bras de Vénus, tandis que les

Amours lui enlèvent sa cuirasse et jouent avec ses armes. Ce dessin est, croyons-nous, celui qui se retrouve aujourd'hui au Louvre, et qui, dans l'élégance un peu maniérée de ses longues figures, fait paraître tant de sveltesse et tant de grâce.

Rosso était encore à Venise, lorsqu'il fut appelé en France par François I[er]. Vasari paraît croire qu'il quitta l'Italie pour se soustraire aux suites d'une fâcheuse affaire; la vérité, c'est qu'il fut mandé par les ordres du roi, qui, ayant alors en tête de superbes projets de constructions et d'embellissements, était en quête d'un artiste qui pût réaliser ses rêves. Rosso partit pour la France vers la fin de 1530 ou dans les premiers mois de 1531. Les lettres patentes que François I[er] lui fit délivrer peu après son arrivée disent positivement qu'il l'a fait appeler « par deçà, » et qu'il l'a nommé son peintre ordinaire « pour l'excellente et grand'industrie qu'il a en cest art. » Dès les premiers temps de son séjour parmi nous, Rosso vit modifier son nom, trop barbare apparemment pour des oreilles françaises. Les comptes royaux l'appellent maître Roux de Roux ou même Rousse de Roussy, et il se trouva que ce nom de maître Roux lui convenait à merveille, car il était, ainsi que le remarque Vasari, *di pelo rosso.* C'est sous cette désignation qu'il figure pour la première fois dans les comptes de 1532, où nous le voyons toucher ses gages de l'année précédente. Au mois de mai de cette même année, François I[er] lui faisait délivrer les lettres patentes dont nous parlions tout à l'heure et qui montrent de quelles faveurs le peintre florentin allait être comblé à la cour de France. Le roi lui accorde, malgré sa qualité d'étranger, le droit de jouir « des bénéfices et dignités ecclésiastiques dont il a esté ou pourra être pourvu; » il le déclare apte à posséder des biens meubles ou immeubles, à acquérir par voie d'héritage; il lui reconnaît le droit de tester, et ce sans qu'il ait « à payer aucune finance ou indampnité. » Le roi ne borna pas là ses largesses. Dès que Rosso eut donné des marques de son facile génie, sa faveur alla toujours grandissant. François I[er] s'éprit de l'homme autant que du peintre, car, nous l'avons dit, Rosso avait la parole fleurie et la rhétorique persuasive, et, dans sa finesse italienne, il jugea tout d'abord la situation et sut en tirer parti. Le roi l'installa à Fontainebleau et le chargea de la surveillance des travaux qu'il y faisait exécuter. Rosso se trouva dès lors investi d'une sorte d'autorité sur tous les artistes employés à la décoration du château, et Vasari dit fort bien qu'il était *capo generale sopra tutte le fabriche, pitture ed altri ornamenti di quel luogo.*

Maître Roux s'enrichit assez vite à ce métier. Sans parler des gratifications extraordinaires qui ne lui étaient pas ménagées, il touchait par trimestre 300 livres tournois. Il était en outre chanoine de la Sainte-Chapelle, et les bénéfices de cette sinécure n'étaient pas à dédaigner. Enfin, quoiqu'il fût logé à Fontainebleau, il possédait une maison à Paris, et, d'après le témoignage du biographe Arétin, il vivait moins en peintre qu'en gentilhomme, ayant autour de lui des serviteurs en grand nombre, de beaux chevaux, un splendide mobilier et même des tapisseries, ce qui, pour Vasari, semble constituer le luxe suprême.

Les comptes royaux sont trop sommaires pour qu'on y puisse trouver l'indication de tous les travaux qui furent entrepris à Fontainebleau par le Rosso, ou dont il donna les dessins. Ils font connaître que, de 1535 à 1540, il s'occupa très-activement de sculpture décorative, puisqu'il fut pendant cette période « conducteur des ouvrages de stucq » qu'on exécutait dans la grande galerie du palais. Beaucoup de ces ouvrages subsistent encore; ce sont de riches encadrements, de hauts reliefs qui ornent les dessus de portes ou les cheminées, et Rosso y a certes fait paraître une imagination ingénieuse et féconde. Les comptes nous le montrent aussi prenant part à la décoration de la chambre de la reine et de quelques autres parties du château; mais ces pièces de comptabilité indiquent sèchement les sommes payées à l'artiste, sans faire connaître avec précision la nature des travaux dont il a été chargé. Aussi nous touchons ici à une difficulté réelle. En l'absence de documents authentiques, on ne saurait s'en rapporter exclusivement au témoignage des graveurs du temps, qui, en reproduisant une partie des peintures de Fontainebleau, n'ont pris aucun souci de distinguer les compositions de Rosso de celles du Primatice. On doit croire d'ailleurs que l'artiste florentin eut plus de part à l'invention qu'à l'exécution de ces peintures.

Il avait amené avec lui d'au delà des monts un groupe de praticiens italiens; des peintres français grossirent bientôt cette intelligente armée qui mettait en œuvre les modèles, les cartons que le Rosso lui

confiait. En outre, il est prouvé que les peintures du maître toscan ont été ruinées en grande partie par le Primatice, son successeur et son rival ; enfin, les travaux ordonnés sous Louis XIII et sous Louis XV et des restaurations plus modernes n'ont que trop complété cette œuvre de destruction. J'ajouterai que les auteurs contemporains eux-mêmes ne nous fournissent que peu de lumières sur les travaux de Rosso. Il



LA VIERGE DU PALAIS PITTI.

est certain, toutefois, qu'il eut la plus grande part à la décoration de la galerie de François Ier, celle que Mariette appelle la galerie des *Réformés.* Des treize peintures qu'on y voit encore, douze (car la *Danaé* est du Primatice) paraissent pouvoir être attribuées à Rosso. Ce sont des allégories en l'honneur du roi ou des scènes mythologiques : ici, François Ier met en fuite l'Ignorance et les Vices; là, il tient à la main une grenade, symbole d'union. Une *Tempête,* peinture d'un aspect sinistre, fait, dit-on, allusion au désastre de

Pavie. Dans la *Mort d'Adonis*, Mariette veut voir un souvenir de la mort du dauphin. Des sujets qui ne se rapportent guère à l'histoire de François Ier : *Cléobis et Biton*, *Vénus châtiant l'Amour*, l'*Éducation d'Achille* et quelques autres mythologies, aujourd'hui détruites, complétaient la décoration de cette galerie, qui, restaurée ou plutôt repeinte par Vanloo, au dix-huitième siècle, et tout récemment par M. Couder, ne saurait servir de base à une étude véritable du talent de Rosso. Le père Dan lui attribue les deux fresques qui décoraient autrefois le pavillon de Pomone et qui représentaient, l'une, *Des hommes et des femmes cultivant un jardin au pied du terme de Priape;* l'autre, *Vertumne métamorphosé en vieille et parlant à Pomone.* L'ancienne salle du Conseil, démolie en 1703, renfermait aussi, d'après le même écrivain, « plusieurs tableaux peints à frais par le sieur Rousse. » Mais tout cela a disparu, et lorsqu'on songe à ce que l'absurde caprice de nos rois a fait détruire de merveilles, on ne peut se dissimuler qu'ils ont gagné à bon marché leur renommée de protecteurs des arts.

Rosso ne travailla pas seulement au palais de Fontainebleau. Le connétable de Montmorency, qui fut au nombre de ses patrons, lui fit peindre, pour le château d'Écouen, un *Christ au tombeau* dont le Louvre a hérité. Ce tableau, qui a beaucoup souffert, montre le talent du maître sous son aspect dramatique, et, quoiqu'on puisse en juger la composition un peu bizarre, l'œuvre ne manque ni d'originalité ni de puissance. Le cadavre du Christ, déposé à l'entrée de la grotte qui, pendant trois jours, doit lui servir d'abri, est soutenu par Nicodème et par la Madeleine; la Vierge, à genoux, les bras étendus et comme crucifiée à son tour, est assistée dans sa douleur par une des saintes femmes. Des personnages trop nombreux se groupent dans un cadre trop étroit; ils y sont entassés plutôt que réunis, et, dans l'agitation de leur violente douleur, ils forment des lignes qui ne sont pas toujours heureuses. Le *Christ au tombeau* fait voir en même temps que Rosso n'était qu'un médiocre coloriste. Quoiqu'il y ait une sorte d'harmonie involontaire dans l'emploi des rouges, des bruns et des gris roux, qui dominent dans cette peinture, il est trop visible que ces tons ne sont pas reliés les uns aux autres et que, sous ce rapport, le peintre suit les inspirations du hasard, non celles de la science. La coloration des chairs n'a aucune vérité. Ce tableau est conçu comme un camaïeu, sans la moindre préoccupation de l'exactitude du ton local. Le *Christ* de Rosso a cependant un aspect dramatique; un voile de deuil semble l'envelopper, et il s'en dégage une sauvage mélancolie.

Les peintures, assez rares d'ailleurs, que Rosso put achever pour le connétable de Montmorency ou pour quelques autres grands personnages, ne l'empêchèrent pas de se dévouer tout entier aux caprices de François Ier. Des travaux de toutes sortes étaient confiés à son talent. Ordonnateur suprême des fêtes de la cour, il donnait des dessins pour les tournois et pour les mascarades. C'est à son ingénieux esprit qu'on avait recours dans toutes les occasions solennelles. Lorsque, à la suite de la révolte des Gantois, Charles-Quint traversa la France, le roi lui fit, à Fontainebleau, un accueil splendide; Rosso fut alors chargé, avec le Primatice, des décorations et arcs de triomphe qui furent dressés à cette occasion, ou plutôt chacun d'eux en fit la moitié; car on sait que les deux Italiens employés à la cour de France furent loin de vivre dans une concorde parfaite. Primatice étant arrivé à Fontainebleau peu de temps après le Rosso, une sourde guerre s'était bientôt établie entre eux, et c'est un peu pour faire trêve à cette rivalité que, vers la fin de 1540, le jeune Bolonais fut envoyé en Italie, par François Ier, pour mouler les chefs-d'œuvre de la statuaire antique et acheter des tableaux et des curiosités d'art. Rosso fut dès-lors délivré de son rival.

Mais il ne lui fut pas donné de jouir longtemps de sa victoire. Sa vie, jusqu'alors enviée de tous, eut bientôt, s'il en faut croire Vasari, un dénoûment fatal. Rosso comptait au nombre de ses amis un Florentin, Francesco di Pellegrino, qui avait pour la peinture un goût très-vif, et qui vivait avec son compatriote dans les relations faciles d'une intimité parfaite. Un jour, Rosso, qui, je le crains, aimait l'argent, s'aperçoit qu'il lui manque quelques centaines de ducats. Cette mésaventure lui fait perdre l'esprit, et, dans l'excès d'une précipitation déplorable, ses soupçons se portent sur son ami. Pellegrino est dénoncé; il est appelé en justice et bientôt son innocence est reconnue. Mais, pour faire de la lumière dans le débat, il avait dû se défendre, et se défendre, c'était accuser Rosso, c'était montrer en lui l'homme intéressé jusqu'à l'injustice,

l'ami déloyal jusqu'à la calomnie. Dès ce jour, Rosso devient l'objet de la risée publique, et l'échafaudage de sa bonne renommée s'écroule au milieu du mépris universel. Un remords tardif s'empare alors de lui, il se reproche d'avoir injustement accusé son meilleur camarade, et, un matin, comme il était à Fontainebleau, il envoie chercher à Paris un poison subtil, et, disant à la vie un suprême adieu, il se dérobe ainsi à ses regrets et à la honte (1541).

Tel est, en substance, le récit de Vasari; à défaut d'informations authentiques, nous sommes désarmé pour le contredire; nous savons toutefois que la mort de Rosso a été autrement racontée. A en croire le



LES SIX DANSEUSES.

comte Malvasia, — qui s'appuie sur une lettre qu'un des artistes employés à Fontainebleau, Francesco Caccianemici, aurait écrite à un de ses amis de Bologne, — le suicide de Rosso aurait pour causes principales sa rivalité avec le Primatice et la préférence que le roi aurait publiquement donnée aux ouvrages de ce dernier[1]. Quoi qu'il en soit, la mort violente de Rosso n'est pas révoquée en doute[2]. C'est un détail de plus à ajouter au portrait de cet artiste, toujours enclin à mêler le drame aux choses de la vie comme à celles de l'art.

A la nouvelle de la mort de Rosso, le Primatice, qui était alors à Rome, se hâta d'accomplir la mission qui lui avait été confiée, et il revint au plus vite à Fontainebleau pour s'emparer d'une situation dont il ne

[1] Malvasia. *Felsina Pittrice.* (T. I, p. 162.)

[2] Rosso laissa à Fontainebleau une veuve qui lui survécut jusqu'en 1568. (*Bulletin du comité.* T. II, p. 254.)

manqua pas d'abuser. Ces Italiens sont charmants — et ils sont terribles. L'abbé de Saint-Martin inventa des prétextes ingénieux pour faire détruire une partie des peintures de Rosso. Toutefois, le Primatice ne put interdire complétement la parole à son rival, et, quoiqu'ils se soient combattus, les deux maîtres ont partagé, dans l'histoire, l'honneur d'avoir exercé sur l'école française une influence que quelques-uns considèrent comme regrettable, mais qui fut, dans tous les cas, décisive. Qui sait pourtant si, en examinant de plus près les choses, on ne reconnaîtrait pas que leur action a été inégale dans le développement ultérieur de l'école, le tempérament de la France l'ayant poussée à faire un meilleur accueil à l'artiste bolonais, qui représentait la grâce, qu'au dur Florentin qui a tant cherché la force et l'accent? Il semble que nos peintres, comme nos critiques, ont toujours été un peu effrayés du caractère farouche de Rosso. Florent Lecomte dit assez singulièrement « qu'il avoit une fécondité de génie qui ne laissoit pas que de tenir beaucoup du caprice. » Qu'est-ce à dire, sinon que Rosso s'était formé, non par l'étude naïve de la nature, mais d'après les œuvres des maîtres de son temps? Il y avait gagné une grande aptitude aux compositions compliquées et violentes, et il s'y jouait avec d'autant plus d'aisance qu'il n'était pas entravé par son respect pour la vérité. Sa libre pensée habitait loin des réalités vulgaires ; elle s'était réfugiée dans ces régions parfois un peu chimériques où la personnalité humaine n'est qu'un élément décoratif de plus ajouté à ceux dont l'artiste dispose pour l'ornementation d'un palais ou d'une salle de bal. Aussi, tourmente-t-il en cent façons ses figures pour les faire entrer dans ses plafonds ou dans ses tympans. Rosso, un des premiers en France, s'est complu à torturer les attitudes, à contourner les lignes, sans prendre garde qu'il ouvrait une voie dangereuse à ceux qui allaient faire de l'image de l'homme, cette créature qui pense et qui souffre, un motif d'ornement, et, pour ainsi dire, une arabesque.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Rosso travailla pendant dix ans au palais de Fontainebleau, et les peintures qu'il y exécuta constituent l'œuvre capitale de sa vie. Nous avons essayé de dire quelle part il a prise à la décoration du château royal et en quel état sont les fresques qui paraissent pouvoir lui être attribuées. Mais il faut lire sur ce sujet les notes de la dernière édition de Vasari, et surtout l'excellent travail consacré par M. Reiset à Nicolo dell' Abbate. (*Gazette des Beaux-Arts*, III, p. 198.) Quelques-unes des peintures décoratives de Rosso ont été gravées par Fantuzzi, René Boyvin, ou par des maîtres anonymes.

Les deux fresques, aujourd'hui détruites, du pavillon de Pomone, ont été reproduites au burin par Léon Davent et par Fantuzzi.

Musée du Louvre. — Le *Christ au tombeau*, peinture exécutée pour le connétable de Montmorency, et provenant du château d'Écouen.

Mars et Venus servis par l'Amour et par les Grâces. Beau dessin à la plume et rehaussé de blanc, sur papier coloré en brun.

Le catalogue du Musée attribue aussi à Rosso le fameux tableau du *Défi des Piérides*, qui a si longtemps passé pour un Perino del Vaga. L'espace nous manque pour développer ici notre sentiment sur cette peinture, qui ne rappelle nullement la manière de Rosso.

Cabinet de M. le comte de Laborde. — La *Nymphe de Fontainebleau*, gravée par René Boyvin et reproduite dans cette biographie (page 3).

Florence. Palais Pitti. — La *Vierge sur un trône, entourée de plusieurs saints.* Ce tableau avait été peint pour la chapelle de la famille Dei, à San-Spirito.

Musée des Offices. — La *Vierge sur un trône :* à ses côtés sont deux anges et saint Jérôme et saint François. — Un *Ange jouant du luth.*

Église San-Lorenzo. — Le *Mariage de la Vierge.* Ce tableau, qui est aujourd'hui en assez mauvais état, avait été peint pour Carlo Ginori.

Rome. Santa-Maria-della-Pace. — Les peintures de la corniche dans la première chapelle.

Volterra. — Cathédrale. La *Déposition de Croix.*

Citta di Castello. — La *Transfiguration.* L'abbé Filippo Titi, qui sans doute exagère un peu, cite ce tableau comme une des merveilles de l'art. (*Ammaestramento di Pittura nelle chiese di Roma.* 1686, p. 385 et 445).

Vente Thibaudeau. (1857). — *Un Portique, au milieu duquel est représenté l'épisode des Israélites ramassant la manne dans le désert.* (Dessin lavé de bistre, arrêté à la plume et rehaussé de blanc; collection de Vasari.)

Un Sacrifice. Composition pour une voûte. (Dessin à la plume et lavé de bistre. Collection Mariette.)

Imprimerie Poitevin, rue Damiette, 2.



École Italienne. *Histoire, Portraits.*

ANGIOLO BRONZINO

NÉ VERS 1502. — MORT EN 1572.

ÉCOLE Florentine.


A. FAUDIER .D. BRONZINO . P. GUILLAUME . S.

Bien qu'il eût pris tous ses semblables en aversion, le farouche Jacques de Pontormo se laissa cependant apprivoiser par la bonne grâce et l'aimable caractère de l'un de ses élèves, le Bronzino. A peine eut-il donné quelques leçons à ce jeune esprit si prompt à comprendre, que l'incorrigible misanthrope se sentit charmé; il fit de son disciple son collaborateur fidèle, et ils travaillèrent presque toujours ensemble aux grandes décorations murales dont les Médicis aimaient à parer leurs résidences princières. Leur pinceau s'est parfois associé d'une manière si étroite, qu'on peut, dans une certaine mesure, hésiter aujourd'hui à faire la part de chacun d'eux dans l'œuvre commune. Ce n'est point à dire, cependant, que le Bronzino n'ait été qu'un imitateur docile; il parvint au contraire à accentuer son style dans un sens très-personnel, et le seizième siècle, au temps où le sentiment des choses simples commençait à se perdre, aima beaucoup ses grandes peintures religieuses, ses mythologies pleines de nudités souriantes et ses fiers portraits si sobres et si clairs.

Angiolo di Cosimo, qu'on a surnommé le Bronzino et qu'on ne doit point confondre avec son neveu

Alessandro Allori, qui prit souvent le même surnom, est né à Monticelli, près de Florence, à une date qui n'est pas rigoureusement précisée, mais qui ne doit pas s'écarter beaucoup de 1502. Il sortait d'une famille de pauvres gens. Son premier maître fut Raffaellino del Garbo ; mais Bronzino n'a dû connaître cet excellent peintre que dans sa période de décadence, alors que, en proie à la misère et bientôt à l'oubli, il était obligé pour faire face aux besoins de ses enfants, d'accepter les plus humbles travaux. Angiolo ne demeura pas longtemps dans cette maison attristée ; il alla frapper à la porte de l'atelier de Pontormo, qui était, malgré sa constante mauvaise humeur, un cœur loyal et généreux, et qui avait su se concilier la faveur des princes et celle des corporations religieuses. La liaison entre le maître et l'élève est antérieure à 1522 : le Bronzino avait à peine vingt ans.

Ainsi que Vasari le raconte dans la vie de Pontormo, il y eut cette année à Florence « *un poco di peste.* » Le prudent artiste jugea qu'un séjour à la campagne était opportun, et il alla s'installer à la Certosa, avec son jeune ami Angiolo. Nous avons déjà parlé des peintures que Pontormo exécuta pour les Chartreux, et nous n'ajouterons qu'un détail à ce que nous avons dit, c'est que, tout en aidant son maître, Angiolo trouva le temps d'affirmer son talent par une œuvre personnelle. Il peignit à fresque, dans le cloître de la Chartreuse, une *Pietà* avec deux anges, et aussi la figure d'un Saint Laurent supplicié, sujet qu'il devait traiter plus tard dans de plus vastes dimensions. Pontormo fut infiniment satisfait de ce début, et dès lors on put prévoir quels succès étaient promis à Bronzino. L'air étant devenu plus sain à Florence, les deux artistes rentrèrent au logis et travaillèrent ensemble à la chapelle des Capponi, dans l'église San Spirito. D'autres entreprises les occupèrent aussi, car Pontormo ne mettait pas la main à l'œuvre sans appeler à lui son fidèle élève.

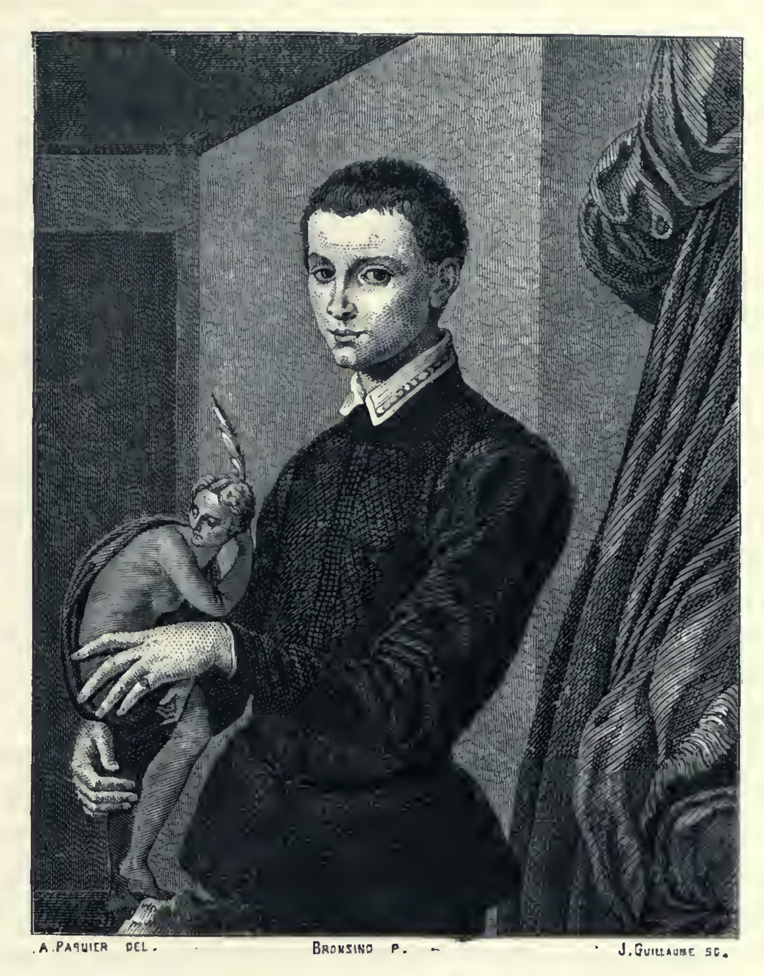
Ils se séparèrent néanmoins pendant une saison. Après le siége de Florence, vers 1530, Bronzino fut mandé à la cour de Guidobaldo, duc d'Urbin, qui le chargea d'importants travaux. Il peignit le portrait du prince, celui d'une fille de Matteo Sofferoni, une figure de *Cupidon*, et enfin — car il était propre à tout — le coffre d'un instrument de musique qui devait ressembler quelque peu à un clavecin [1]. Bronzino serait sans doute resté plus longtemps chez le duc d'Urbin, si Pontormo, qui avait besoin de lui, ne l'eût supplié, par des lettres de plus en plus pressantes, de revenir à Florence. A son retour, les deux artistes travaillèrent pour les Médicis à Poggio da Caiano, et ils y furent même occupés plusieurs années. Dans ces grandes entreprises décoratives, Bronzino jouait le rôle d'un aide indispensable, mais évidemment secondaire.

Il est temps d'étudier l'artiste florentin dans ses œuvres originales. Dès qu'il fut revenu à Florence, il peignit — et ce fut là, à vrai dire, le meilleur de son talent — un nombre considérable de portraits. Ceux de Bartolommeo Panciatichi et de sa femme sont à la Galerie des Offices. Vasari, renouvelant à propos de ces portraits une formule qu'il a eu le tort de prodiguer, prétend qu'ils paraissent vivants et qu'il ne leur manque que le souffle. Le palais Pitti, les musées du Louvre, de Vienne, de Madrid et plusieurs collections particulières possèdent aussi des portraits de Bronzino qui, tout en accusant sans doute quelques inégalités ou quelques négligences dans l'exécution, témoignent de son habileté à exprimer la personnalité humaine. Pour aller tout de suite aux meilleurs, nous citerons le portrait d'un sculpteur qu'on a longtemps pris pour Baccio Bandinelli (Musée du Louvre) et celui d'un gentilhomme inconnu qui a figuré en 1865 à la vente de M. le comte Pourtalès, et qui, en raison de ses hautes qualités de style, avait paru un instant devoir être attribué à Sébastien del Piombo. Debout, la main gauche appuyée sur la hanche, la main droite posée sur un livre que soutient une console, le personnage, élégamment vêtu d'un pourpoint de soie foncée, regarde franchement le spectateur avec cette fierté sereine que Bronzino aime à prêter à ses modèles. Le dessin, très-simple en apparence, est serré et fort; le modelé est rigoureusement exact dans ses abréviations savantes. Il est difficile de donner à une figure une plus noble attitude et un plus grand air. Tous les portraits de Bronzino ne sont pas de cette valeur. Lanzi remarque, non sans raison, que ses effigies manquent parfois

[1] « *Una cassa d'arpicordo*, » dit Vasari. Le docteur Lichtenthal nous apprend que *l'arpicordo* était « une espèce de clavecin. Par le moyen de quelques petits sabots appliqués aux cordes, on obtenait de cet instrument un son semblable à celui de la harpe. » *Dictionnaire de Musique* (1839), Tome I, page 99.

de relief et qu'elles s'enveloppent de teintes plombées tirant un peu sur le jaune. Bronzino, nous aurons plus d'une occasion de le remarquer, n'était ni coloriste, ni *clair-obscuriste;* il était avant tout dessinateur. Lorsqu'il est en présence de la nature vivante, ce qui le touche d'abord et ce qui l'occupe, c'est la forme.

Grâce à ces aptitudes sévères, Bronzino devint, pour ainsi dire, le portraitiste en titre d'office de la famille des Médicis. Il peignit, non pas une fois mais plusieurs, les chefs de cette puissante maison, leurs femmes, leurs enfants légitimes ou leurs enfants naturels; la plupart de ces portraits, donnés aux serviteurs fidèles ou envoyés dans les cours étrangères, ont été reproduits à un grand nombre d'exemplaires. Aussi



A. PASQUIER DEL. BRONZINO P. J. GUILLAUME SC.

PORTRAIT D'UN SCULPTEUR (Musée du Louvre).

quelques-uns sentent-ils un peu la précipitation et la fatigue. Ce n'était là, d'ailleurs, qu'une des moindres occupations que Cosme Ier confia à Bronzino. Celui-ci avait fini par s'identifier avec la famille de ses protecteurs; il leur voua une sorte de culte, et l'on ne doit pas trop s'étonner de le voir, dans une lettre de 1545, parler de la « céleste maison de Médicis. » On avait, il est vrai, pour lui des bienveillances inépuisables. Lorsque Bronzino fut devenu vieux, Cosme Ier lui envoyait ses ordres dans de courts billets qui commencent par la formule amicale : *Carissimo mio*. Et c'était tous les jours de nouveaux travaux : indépendamment des portraits, des tableaux, des peintures décoratives qu'il improvisait à l'occasion des mariages ou des baptêmes, bien d'autres ouvrages le tenaient en haleine. Ainsi, il a passé plusieurs années de sa vie à inventer des modèles de tapisseries que les Médicis faisaient exécuter à Arras ou dans les Flandres.

Vasari nous fournit une indication précieuse sur une des œuvres les plus caractéristiques d'Angiolo

Bronzino. « Il fit, dit-il, un tableau d'une beauté singulière, qui fut envoyé en France au roi François : on y voyait une Vénus nue embrassée par Cupidon ; d'un côté étaient le Plaisir et le Jeu, de l'autre la Fraude, la Jalousie et les passions qu'inspire l'Amour. » Ce curieux tableau, qui, s'il a été peint pour François Ier, est antérieur à 1547, n'est heureusement pas perdu. Nous l'avons vu bien des fois à Paris, dans la remarquable collection de M. Beaucousin ; il est aujourd'hui à la Galerie nationale de Londres. La description que Vasari en a donnée n'est pas tout à fait exacte. Vénus tient à la main la pomme symbolique. Les lèvres amoureusement entr'ouvertes, elle reçoit de Cupidon un de ces baisers intimes que Ronsard a célébrés ; le Plaisir, ou le Caprice, jette autour d'eux une moisson de roses. Derrière la déesse est le Temps, qui découvre l'Envie, pendant qu'une autre figure, que nous ne savons comment nommer, offre au groupe si tendrement occupé un rayon de miel, tout en les menaçant d'une sorte d'aiguillon, ce qui veut dire sans doute que bien des amours amènent à leur suite de cuisants repentirs. Sur le premier plan, le sol est jonché de divers attributs, notamment de masques sévères ou moqueurs, comme ceux que Michel-Ange a suspendus aux angles de l'autel, dans le grand carton de la *Vénus* peint par Pontormo.

Ce qui frappe tout d'abord dans le tableau de Bronzino, c'est que la grâce y est cherchée par tous les moyens et, pour ainsi dire, poussée à outrance. Le raffinement est dans les intentions morales, de même que le maniérisme est dans les attitudes. La Vénus, à demi assise et les jambes repliées, se contourne démesurément pour recevoir le baiser de l'Amour, qui, de son côté, se disloque et se cambre comme le plus savant acrobate. Il semble que la place ait manqué à Bronzino pour faire entrer toutes ses figures dans son cadre, et qu'il ait été obligé de leur ployer les membres pour les loger de gré ou de force dans un espace trop étroit. De là des courbes violentes, des angles fâcheux. Et ce tableau, qui devrait déplaire, vous retient cependant par un sentiment curieux des délicatesses de la forme, par ces galbes d'une élégance follement allongée, qui furent si chers à la Renaissance au moment où la notion du grand art allait périr. On lit partout que Bronzino admirait beaucoup Michel-Ange et qu'il l'a ordinairement pris pour modèle. Il n'y paraît guère dans ce tableau si plein de quintessence et de manière. Néanmoins l'exécution en est remarquable ; le pinceau ne se contente pas d'y montrer la nudité, il la caresse ; la couleur est faible et hasardeuse ; elle oppose, sans trop y songer, une draperie trop bleue aux carnations rougeoyantes des figures secondaires et aux voluptueuses blancheurs du corps de Vénus. L'aspect général est fade sans être harmonieux ; mais certains morceaux sont charmants, il y a dans le torse de la déesse des pâleurs lactées rendues plus délicates encore par la lumière blonde qui les enveloppe amoureusement. N'était-ce pas là une vraie fleur de volupté à offrir à un roi connaisseur tel que l'était François Ier ?

Les biographes de Bronzino ont oublié de nous parler d'un voyage qu'il fit à Rome au commencement de 1548. Ce fait nous est révélé par une lettre de l'artiste dont le docteur Gaye nous a conservé le texte. Le 30 avril de cette année, Bronzino écrit à Cosme Ier qu'il est revenu de Rome la veille ; il explique que les mauvais temps l'ont retardé et qu'il va se remettre au travail. Nous pensons qu'il avait fait ce voyage pour le service du prince, qui s'occupait alors plus que jamais des modèles de tapisseries qu'il avait commandés à l'artiste. Celui-ci dut reprendre son œuvre, et travailler en même temps aux peintures de Poggio da Caiano. Il lui fut cependant permis de satisfaire, dans une certaine mesure, aux demandes des amateurs florentins. Il entreprit pour Giovanni Zanchini un tableau qui fut placé dans une chapelle de Santa Croce et qui passe pour son chef-d'œuvre. Ce tableau, qui ne fut achevé qu'en 1552, c'est la *Descente de Jésus-Christ aux limbes,* qu'on voit aujourd'hui au Musée des Offices. Il a longtemps passé pour une merveille. Vasari en parle avec éloge, et c'est lui qui nous a révélé que Bronzino, essentiellement portraitiste, avait placé dans les limbes les portraits de son maître Pontormo, du Bacchiacca et de quelques-unes des plus charmantes Florentines de ce temps. C'était la mode et nous ne nous en plaignons pas. On pouvait, grâce à cette coutume complaisante, aller faire sa prière à l'église devant l'image de la femme qu'on aimait. Cinelli, parlant en 1677 de la *Descente du Christ aux limbes*, en fait une description enthousiaste. Mais le sentiment des connaisseurs s'est modifié depuis lors, et Lanzi a dit le vrai mot lorsqu'il a écrit que ce tableau fameux serait mieux à sa place dans une académie de dessin (*accademia di nudo*)

que sur l'autel d'une église. Le nu, c'est là en effet ce que Bronzino a cherché dans cette vaste composition, où l'impartiale clarté d'un coloris, qui supprime volontiers les ombres, laisse voir, sans en rien cacher et sous une blanche lumière, les attitudes et les formes. Il y a certes de l'artiste chez Angiolo, mais il y a surtout du professeur. Comme tous ceux qui ont beaucoup de science, il aime à la montrer; en déshabillant ses modèles, en cherchant les beaux torses, les épaules robustes, les bras élégants, les pieds d'un galbe pur, il semble violenter le spectateur pour le forcer à reconnaître qu'il est décidément impossible de dessiner d'un trait plus correct et d'un goût meilleur; de là un art tendu et froid. Quant à la préoccupation du sujet.



SAINTE FAMILLE (Musée de Vienne).

elle est nulle chez Bronzino, du moins dans cette composition, où un peu de mystère aurait été si bien à sa place. Son Christ n'est pas un Christ; il n'est point dans les limbes mais sur un théâtre; et, pour les autres figures, il en est de même : c'est moins une scène de la légende sacrée qu'une assemblée de gymnastes, où chacun s'arrange pour faire voir de nobles contours et des silhouettes élégantes. Et l'ensemble se revêt d'une coloration blanche et blonde, qui, çà et là, aux pommettes des joues, aux lèvres fleuries, s'agrémente ou d'une pâleur rosée ou d'un rouge vif. On demande pourquoi le grand art a péri, on cherche les origines de la décadence italienne; n'allons pas plus loin, le déclin est ici. Dès que Florence put supposer que le sentiment n'était rien et qu'il était oiseux d'exprimer les ivresses ou les douleurs de l'âme humaine, l'École fut compromise et bientôt perdue.

Dans les autres tableaux religieux de Bronzino, il n'y a guère plus d'expression que dans le *Christ aux limbes*. Nous en avons une preuve au Louvre dans l'*Apparition du Christ à la Madeleine,* qui décorait à

l'église San Spirito une chapelle construite aux frais de Giovanbatista Cavalcanti. Vasari nous dit que ce tableau est peint avec une *incredibile diligenza,* et c'est une formule qu'il emploie souvent à propos de Bronzino, artiste appliqué et soigneux plutôt qu'inspiré. Le Christ, une bêche à la main, se manifeste à Marie de Magdala, qui se jette à ses pieds en reconnaissant son maître ressuscité. Deux saintes femmes, placées près de Marie, associent leur étonnement aux ardeurs de sa prière. Au fond le Calvaire, la silhouette de Jérusalem et le sépulcre miraculeusement déserté. L'intention, on le voit, est suffisante; malheureusement la pensée est traduite avec un maniérisme outré; le Christ étudie son attitude : Bronzino oublie toujours qu'il ne faut pas exagérer l'élégance[1]. Il est plein de zèle et de savoir; mais le sentiment est le moindre de ses soucis.

Pendant la seconde partie de sa vie, Bronzino vint de nouveau en aide à Pontormo, qui peignait alors les fresques du chœur de San Lorenzo. Le maître, en un si grand travail, ne pouvait guère se passer de son ancien élève. « Je dessinai avec Bronzino », écrit-il dans son journal à la date du 11 mars 1554. A ce moment, l'œuvre était déjà en bon chemin; toutefois Pontormo mourut deux ans après sans avoir pu terminer complétement cette vaste décoration. Bronzino fut naturellement désigné pour l'achever; il y travailla deux ans, et, en 1558, les fresques de San Lorenzo furent découvertes à la curiosité de la foule, qui les jugea, paraît-il, avec quelque sévérité : elles ont disparu au dix-huitième siècle.

Aux occupations du peintre, Angiolo Bronzino ajoutait celles du lettré. Il donnait volontiers dans le bel esprit. Lorsque la mode vint de disserter ex-professo sur les mérites comparés de la peinture et de la sculpture, il ne manqua pas de se mêler à la discussion et de dire son mot dans une lettre que Bottari nous a conservée. Mais Bronzino n'écrivait pas seulement en prose, il était poëte à ses heures, et il reste de lui quelques sonnets, quelques chansons, dans le genre « berniesque », c'est-à-dire dans ce style plaisant et parfois même assaisonné de gros sel que Francesco Berni avait mis en honneur. Les essais du disciple sont imprimés en partie à la suite des poésies de son modèle. Ces tentatives de littérature furent d'ailleurs prises au sérieux, non-seulement par Vasari et ses contemporains, mais aussi par les académiciens de la Crusca, qui, dans leur dictionnaire, empruntent parfois des exemples aux rimes enjouées de Bronzino.

Ces badinages ne l'empêchèrent pas de se faire une assez grande situation en Toscane; la protection dont l'honoraient les Médicis le suivit jusqu'à son dernier jour. Lorsque l'académie des peintres fut organisée à Florence, il fut un des premiers membres de la nouvelle association. C'est à ce titre qu'il fut délégué, en mars 1564, pour assister, avec Vasari, Benvenuto Cellini et Ammanati, aux obsèques du grand artiste que l'Italie venait de perdre, le divin Michel-Ange.

A l'heure où il suivait ce glorieux cercueil, Bronzino était déjà un vieillard; mais il se montrait encore actif et plein d'ardeur, car, quelques mois après, nous le voyons engagé dans un grand travail, l'exécution du tableau de la *Nativité*, qu'il peignit, à la demande de Cosme Ier, pour l'église des chevaliers de Saint-Étienne à Pise. L'année suivante, il travaillait aux décorations improvisées à l'occasion du mariage de François Ier de Médicis, et il peignit notamment les trois vastes toiles allégoriques qu'on avait placées au pont *alla Carraia*, sorte de trophée élevé à la fois au dieu Hymen et à la glorieuse maison des Médicis. L'infatigable artiste eut encore le courage d'entreprendre en 1565 et de mener à fin la grande fresque du *Martyre de saint Laurent* qui décore une des parois de la muraille à l'église San Lorenzo. Cette fresque, qu'on nous a précieusement conservée, est véritablement l'œuvre d'un vieillard; on y peut admirer plus de science que d'élan. Certes, il fallait être un dessinateur habile pour grouper sans confusion tant de figures dans des attitudes si diverses et si violentes ; mais le détail l'emporte sur l'ensemble, l'intérêt s'éparpille sur chacun des acteurs de ce grand drame ; le parti pris fait défaut, surtout au point de vue de la coloration qui est monotone et où manque tout contraste de blanc et de noir. Bronzino a négligé là l'occasion de faire jouer, suivant le conseil du poëte :

La fierté de l'obscur sur la douceur du clair,

[1] Il est remarquable que ce défaut n'ait pas échappé à Cinelli. « *L'attitudini*, écrit-il en 1677, *secondo alcuni, sono un pò sforzate.* » (*Bellezze di Firenze*, page 145.)

et à vrai dire, il semble, en examinant cette composition si savante et si froide, que le grand art de la fresque soit déjà un art perdu. Le *Martyre de saint Laurent* fut, en quelque façon, le testament de Bronzino, qui mourut à Florence en 1572.

Nous faisons donc deux parts dans l'œuvre d'Angiolo Bronzino. Il s'est acquis une gloire indiscutable par



PAQUIER · BRONZINO. P. · D. DELANGLE. SC

LE CHRIST APPARAIT A LA MADELEINE (Musée du Louvre).

ses portraits, d'un si beau dessin et d'une si fière prestance ; il n'a droit au contraire qu'à une estime, amoindrie par bien des réserves, si l'on l'étudie comme peintre de sujets religieux et de mythologies. Ici, l'effort est visible et la mesure est dépassée : au sentiment naïf qui fut la gloire des fortes époques, Bronzino substitue le sentiment académique ; il est plein de talent, mais, au milieu de ses violences, il reste froid parce qu'il est artificiel et maniéré. Disons-le hardiment : Bronzino a été une victime du bel esprit, et, en dehors de ses portraits, qui sont parfois superbes et simples, il a presque toujours montré plus de grammaire que d'éloquence.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Musée du Louvre. — *Le Christ apparaissant à la Madeleine*, tableau provenant de l'église San Spirito, à Florence. Gravé dans l'*Etruria pittrice* et reproduit à la page 7 de cette notice. (Tome I, planche 25.)

Portrait d'un sculpteur, gravé page 3.

Fragment du *Déluge universel;* copié d'après la fresque de Pontormo à l'église San Lorenzo (dessin à la pierre noire).

Tête de jeune homme vu de profil (dessin au crayon noir).

Tête de faune, les yeux baissés et la bouche souriante (aux crayons noir et blanc).

Besançon. — *Le Christ descendu de la croix*. Ce tableau, en fort mauvais état, paraît être celui que Cosme de Médicis envoya au cardinal Granvelle. (Clément de Ris, *Musées de province*. II, p. 38.)

Dresde. — *Moïse brisant les tables de la loi*. — *Portrait de Cosme II*. — La *Duchesse Éléonore*, femme de Cosme Ier.

Florence. — Musée des Offices. — *L'Annonciation* (en deux panneaux séparés représentant, l'un la Vierge, l'autre l'Ange). — *Lucrèce de Pucci*. — *Bartolommeo Panciatichi*. — *Déposition de croix*. — *Deux portraits d'Éléonore de Tolède*. — *Le prince don Garzia*. — *Marie*, fille de Cosme Ier. — *Vénus et l'Amour*. — *Le Christ mort entre les bras de sa mère* (signé : BROZ. FAC.). — *Allégorie du Bonheur*. — *Bianca Capello*. — *Ferdinand de Médicis*. — Quatre autres portraits.

Descente du Christ aux limbes. Ce tableau, qui passe pour le chef-d'œuvre du maître, porte l'inscription suivante : MDLII, OPERA DEL BRONZINO FIORENTINO. Il provient de l'église Santa Croce, et a été donné à la Galerie, en 1821, par le chevalier Léopold Ricasoli.

Palais Pitti. — *Sainte Famille*. — Portrait présumé de Bianca Capello. — *Cosme Ier*. — *La princesse Lucrèce de Médicis*. — Trois autres portraits.

Académie des Beaux-Arts. — *Cosme de Médicis* revêtu d'une armure (provenant du couvent des Murate). — *Laudomia de Médicis*. — *Les Saintes Femmes pleurant sur le corps du Christ* (provenant de l'église des Franciscains, à Porto-Ferraio). — *Saint Bonaventure* (daté A. D. M.D.LXI, et provenant du couvent de Santa Croce). — *Le Christ mort*, avec la Vierge et Marie-Madeleine. — La *Descente du Christ aux limbes*, carton du tableau du Musée des Offices.

Église San Lorenzo. — Le *Martyre de saint Laurent*, fresque.

Cloître de la Badia. — La *Mortification de saint Benoît*, fresque.

Santa Maria Novella. — *Le Christ ressuscitant une jeune fille*.

Londres. — National Gallery. — *Vénus, l'Amour, le Plaisir et le Temps*. D'après Vasari, ce tableau aurait été peint pour François Ier. Il provient de la collection de M. Beaucousin, achetée en 1860.

Portrait de femme.

Madrid. — Portrait d'un jeune homme. — *Le Joueur de violon*. — *Une Dame avec trois enfants*.

Munich — *Une Tête couronnée de lauriers*.

Naples. — *Sainte Famille*. — Deux portraits.

Pise. — Église des Chevaliers de Saint-Étienne. — *La Nativité*.

Saint-Pétersbourg. — Deux portraits de femme.

Turin. — *Portrait de Cosme Ier*. — *Éléonore de Tolède*. (Gravés dans le recueil de M. le marquis d'Azeglio.)

Vienne. — *La Vierge et l'Enfant*, signé : BRONZINO FIORENTINO. — *Cosme de Médicis*.

Vente Denon (1826). — Étude d'après un des prophètes de la chapelle Sixtine. Dessin au crayon noir, 23 fr. Ce dessin fut acheté par Gros.

Le catalogue de la vente de Guillaume II, roi de Hollande (1850), mentionne un portrait d'un fils de Cosme de Médicis, qui fut acheté, au prix de 5,000 fr., pour le Musée de Saint-Pétersbourg. Ce portrait paraît être l'œuvre d'Alessandro Allori, neveu de Bronzino.

Vente du comte Pourtalès (1865). — Portrait d'un jeune homme, 55,000 fr.—Portrait présumé d'une fille de Cosme Ier. 2,900 fr. — Autre portrait de jeune homme, 93,000 fr. Ce portrait, attribué à tort à Sébastien del Piombo, sous le nom duquel il a été gravé par Fontana, est, de l'aveu de tous les connaisseurs, un des chefs-d'œuvre de Bronzino. Il a été gravé en 1865 par M. Deveaulx pour la *Gazette des Beaux-Arts* (tome XVIII).

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



Ecole Italienne. *Sujets religieux, Sculptures.*

DANIEL DE VOLTERRE

NÉ EN 1509. — MORT EN 1566.



Comme ces écrivains à qui la publication d'un volume a fait une renommée, Daniel de Volterre ne doit guère sa célébrité qu'à un seul tableau, la *Descente de Croix*, que tous les touristes vont admirer, en arrivant à Rome, dans l'église de la Trinité-du-Mont. Ainsi le veut la paresse humaine, qui, pour se souvenir, simplifie et abrége tout, et qui, pour épargner sa peine, aime à renfermer un artiste dans le domaine toujours un peu étroit d'une œuvre unique. Daniel de Volterre a cependant fait d'autres tableaux que la *Descente de Croix;* mais, de même que le puissant génie qui lui servit souvent de modèle, il semble n'avoir vu dans la peinture qu'un art secondaire, ou, tout au moins, qu'un langage insuffisant à traduire toutes les ambitions de sa pensée. Il fut sculpteur autant que peintre, et mérita doublement de figurer parmi les disciples de Michel-Ange. Sa faute fut de vivre en un temps où l'art florentin avait déjà perdu sa saveur première; son malheur fut d'avoir montré toujours plus de science que d'émotion.

Daniel Ricciarelli, — c'est là son vrai nom, — est né à Volterre vers 1509. Bien qu'on ne possède sur ses commencements que des données insuffisantes, on peut assurer que son premier maître fut le Sodoma, qui, à une date que nous ne saurions préciser, avait fait quelque séjour dans cette région de la Toscane et y avait laissé de nobles traces de son talent. Les œuvres de jeunesse de Daniel rappellent la manière de Sodoma : d'après les récents éditeurs de Vasari, il existerait à Volterre, au palais des Prieurs, une fresque (transportée sur toile) que l'artiste aurait peinte à ses débuts pour décorer un monument aujourd'hui détruit. Cette

fresque, qui représente la figure symbolique de la *Justice*, et que nous n'avons point vue, ressemblerait tellement à une peinture de Sodoma que d'habiles gens pourraient s'y tromper. Le même caractère se retrouvait sans doute dans les fresques en clair-obscur ou en camaïeu dont il avait orné la façade de la maison de Mario Maffei. Ces peintures n'existent plus. Quoi qu'il en soit, nous ne pensons pas que Ricciarelli soit resté longtemps fidèle aux méthodes de son premier initiateur. Il n'avait pas cette tendresse d'âme, ce sentiment douloureux qu'on admire à Sienne dans l'*Évanouissement de sainte Catherine*, et qui font de Sodoma un des maîtres les plus émus de l'École toscane au seizième siècle. Certaines œuvres dont nous aurons à parler et le témoignage tout à fait affirmatif de Vasari, donnent au contraire à penser que Daniel était un homme un peu froid, lent dans la conception comme dans le labeur, s'il est parvenu dans l'art, c'est moins par la spontanéité de l'inspiration que par l'énergique persistance de la volonté.

Vasari prétend qu'en quittant Sodoma, Daniel reçut les leçons de Balthazar Peruzzi : ce fait n'est nullement prouvé et la critique moderne l'a révoqué en doute. Qu'est-il besoin, d'ailleurs, de chercher plus longtemps des explications et des origines? L'œuvre de Ricciarelli le dit assez haut : son vrai maître fut Michel-Ange.

Daniel était encore fort jeune lorsqu'il se rendit à Rome. Comme il désirait s'y faire promptement des protecteurs et des amis, il avait eu la précaution d'emporter avec lui, en quittant Volterre, un *Christ à la colonne* qu'il avait peint de son meilleur pinceau. Ce tableau, dont la trace s'est perdue, fut montré au cardinal Triulzi, qui prit Daniel en affection et lui confia d'importants travaux. Le cardinal faisait alors décorer la résidence qu'il possédait dans les environs de Rome. Daniel exécuta, dans les appartements, des *grotesques* qui mêlaient à des ornements purement chimériques de gracieuses figurines de femmes. Il peignit aussi à fresque, et de grandeur naturelle, la *Chute de Phaéton*. Le cardinal Triulzi aimait à recevoir ses amis dans sa maison des champs : des connaisseurs délicats virent donc les peintures du jeune Ricciarelli, et, de bonne heure, il se fit ainsi un commencement de renommée.

Daniel avait d'ailleurs eu le talent de se lier avec un maître des plus habiles, Perino del Vaga. Ce dernier travaillait alors à la décoration de la chapelle du Crucifix, dans l'église Saint-Marcel; il avait besoin d'un aide, et il accepta le concours de Ricciarelli. Tout allait bien, lorsque le siége de Rome vint brusquement interrompre les travaux que le maître et son associé exécutaient en commun (1527). Un peu plus tard, quand le calme se fut rétabli dans la grande cité, Perino fut invité à continuer les peintures de l'église Saint-Marcel ; mais le capricieux artiste avait d'autres projets en tête, il ne se souciait pas de terminer son œuvre, et ce soin fut confié à Daniel. Celui-ci, qui avait vu travailler Perino del Vaga, et qui put d'ailleurs utiliser ses cartons, acheva la figure de l'évangéliste saint Jean; il peignit aussi celles de saint Luc et de saint Matthieu, deux enfants tenant un chandelier [1] et deux anges portant les instruments de la Passion.

Ces travaux, et d'autres encore (notamment une frise exécutée dans le palais Massimi) appelèrent sur Daniel l'attention d'une grande dame, Hélène des Ursins. Elle lui confia la décoration d'une chapelle dans l'église de la Trinité-du-Mont, et lui fournit ainsi l'occasion de s'illustrer par une peinture qui passe, à juste raison, pour son chef-d'œuvre. Le nom de sa protectrice lui ayant rappelé celui de sainte Hélène, mère de Constantin, il résolut de raconter dans cette chapelle l'histoire de la Croix : il dépensa sept années de sa vie, non-seulement à peindre à fresque les divers sujets de la légende, mais encore à les entourer d'encadrements et de figures en relief, car il était à la fois sculpteur et peintre, et il apporta à son œuvre un effort d'autant plus énergique qu'il ambitionnait une double gloire.

La composition principale de la chapelle de la Trinité-du-Mont représente la *Descente de Croix*. Dans la partie supérieure du tableau, Nicodème et deux autres disciples détachent les clous qui retenaient le cadavre du Christ; il ne tient déjà plus à l'arbre sanglant, et il retomberait affaissé et inerte s'il n'était pieusement soutenu par un quatrième disciple qui reçoit dans ses bras la chère victime. Au bas du tableau, saint Jean accourt, comme pour dire un dernier adieu à celui qui fut son maître, pendant

[1] Telle est l'assertion de Vasari: mais elle a été contestée, et Vasi, dans son *Itinéraire de Rome*, attribue ces deux figures d'enfants à Perino del Vaga lui-même.

que la Vierge, brisée par un aussi douloureux spectacle, est tombée évanouie au pied de la croix. A vrai dire, c'est dans le groupe de la Vierge, entourée des saintes femmes qui se penchent sur elle en pleurant, que Daniel de Volterre a montré le plus de fierté dans le dessin, de grandeur dans les attitudes et de sentiment dramatique. Les têtes sont d'un beau style, les draperies sont grandioses; la conception de l'ensemble, comme celle des détails, montre que l'artiste a cherché avant tout l'émotion et qu'il a été touché de cette tragédie, qui, alors même qu'on ferait abstraction de son sens religieux, demeure éternellement poignante. Le corps du Christ, vu en raccourci et retombant comme une chose morte,



DAVID TUANT GOLIATH (Musée du Louvre.)

est aussi un morceau d'un beau dessin ; mais nous ne croyons pas qu'on doive admirer beaucoup les figures violentes des trois disciples, qui tendent les bras, s'agitent et se démènent pour détacher le cadavre de Jésus. Toute cette partie du tableau présente une combinaison de lignes malheureuses, inharmoniques, mal rhythmées, et, s'il faut tout dire, ce défaut dans la composition ne doit-il pas suffire pour prouver qu'on s'est mépris alors qu'on a prétendu que le dessin de la *Descente de Croix* avait été fourni par Michel-Ange ? Le grand maître florentin n'aurait pas commis cette faute ; il n'aurait pas toléré ce conflit de lignes discordantes. Nous croyons donc que Daniel a inventé lui-même le carton de sa fresque, qu'il n'a imité Michel-Ange que dans quelques figures et notamment dans les parties nues, et aussi qu'il doit conserver tout entier l'honneur d'avoir conçu le beau groupe de la Vierge évanouie entourée de femmes pleurantes.

Les restaurations que cette composition a subies permettent difficilement aujourd'hui d'en apprécier le mérite au point de vue du coloris. Primitivement peinte à fresque, elle fut, en 1811, détachée de la muraille et reportée sur toile par les soins du peintre Camuccini. Plus tard, elle fut retouchée par Palmaroli ; en somme, elle porte en maint endroit la trace de dégradations évidentes. C'est, à vrai dire, comme un grand camaïeu, qui, sans vigueur dans les ombres, sans clarté dans les lumières, demeure pâle et sans accent. Les qualités du coloriste ne sont pas, d'ailleurs, de celles que Daniel Ricciarelli ait jamais recherchées. Il mettait ailleurs son ambition et son rêve.

La décoration de la chapelle de la Trinité-du-Mont se complétait par une voûte divisée en compartiments, et occupée par divers épisodes relatifs à l'invention de la Croix et aux prodiges qui suivirent cette miraculeuse découverte. Ces fresques, très-retouchées, ont beaucoup perdu de leur caractère. Les ornements sculptés qui servaient de cadre aux peintures, et que Daniel avait lui-même modelés, ont subi des altérations analogues. Au temps de Bottari, il y avait encore dans la chapelle un bas-relief de terre cuite dans lequel Ricciarelli, rajeunissant le motif d'un camée antique, avait groupé des satyres occupés à peser dans une balance les diverses figures de son tableau, et qui, les ayant trouvées d'un poids loyal, mettent en fuite d'autres satyres. Ces derniers représentaient sans doute les critiques qui avaient osé discuter les mérites de l'œuvre de Daniel. Ce bas-relief moqueur, assez étrangement placé dans une église, était déjà fort usé au siècle dernier[1]. Il n'en reste plus aujourd'hui la moindre trace.

Si la chronologie de Vasari est exacte, ce dont on a quelque raison de douter, Daniel de Volterre, après avoir achevé ses peintures de la Trinité-du-Mont, aurait travaillé pour le cardinal Alexandre Farnèse. Il peignit, dans trois salles de son palais, une série de frises décoratives avec un *Triomphe de Bacchus*, une *Chasse* et d'autres sujets analogues. Le cardinal, qui aimait les mythologies et qui ne tenait même pas à ce qu'elles fussent très-habillées, fut satisfait des décorations de Ricciarelli, et devint pour lui un protecteur dévoué. Or, il n'était pas mauvais pour un artiste d'être connu par les Farnèse, puisque le pape Paul III, qui occupait alors le trône pontifical, sortait de cette illustre maison. Les circonstances devinrent bientôt favorables à Daniel de Volterre : Perino del Vaga étant mort en 1547, le pape confia à l'artiste toscan la mission d'achever la décoration de la salle des Rois, au Vatican. Daniel fit dès lors beaucoup de projets; mais il était lent à les réaliser, et il prit si mal ses mesures qu'il n'avait exécuté que quelques sculptures et n'avait encore peint que deux figures de rois, lorsque la mort du pape, survenue en 1549, l'arrêta tout à fait dans son entreprise. Peu de jours après, le conclave chargé de donner un successeur à Paul III prenait séance dans cette salle pleine d'échafaudages et où n'apparaissaient, çà et là, que des décorations à l'état d'ébauche. Le succès demeura douteux; les cardinaux applaudirent aux travaux du sculpteur, mais ils furent moins satisfaits de ceux du peintre, et ils jugèrent, dit Vasari, que Daniel n'était plus le vaillant artiste qui avait étonné Rome par la grande fresque de la Trinité.

L'avénement de Jules III fut, pour Daniel de Volterre, un fait malheureux. Il demanda en vain à être chargé des travaux qui restaient à faire dans le salon des Rois; le pape, qui peut-être se défiait de sa lenteur, confia ces décorations à des artistes plus prompts. Daniel fut obligé d'occuper autrement ses loisirs. C'est alors que Lucrezia della Rovere le chargea de décorer une chapelle dans cette même église de la Trinité, où il avait peint son chef-d'œuvre. En cette occurrence, Daniel appela à son aide Marco de Sienne, Pellegrino Tibaldi, l'Espagnol Becerra, Michel Alberti et Jean-Paul Rossetti de Volterre; il dessina des cartons et en confia l'exécution à ces artistes plus jeunes et plus vaillants que lui. Il daigna cependant prendre le pinceau et il peignit lui-même quelques fragments de la vaste composition dont il avait savamment combiné les éléments, entre autres l'*Assomption de la Vierge*. Les travaux de cette chapelle l'occupèrent, dit-on, quatorze ans. Toutes ces fresques ont d'ailleurs perdu leur caractère et sont dans le plus fâcheux etat, grâce au zèle malavisé de restaurateurs trop hardis.

Il existe au Musée du Louvre une œuvre importante qui montre quelles étaient à cette époque les

[1] Voir une lettre adressée par Bottari à Mariette, le 25 septembre 1764. (*Raccolta di Lettere sulla Pittura*, IV, p. 374.)



LA DESCENTE DE CROIX

préoccupations de Daniel. Vasari nous en a raconté l'histoire. Un poëte florentin, Giovanni della Casa, résolut d'écrire un traité des choses de la peinture (la trace de ce livre est perdue); curieux de s'instruire lui-même avant de prendre la plume, et désireux, d'ailleurs, d'appuyer ses démonstrations sur des exemples, il pria Daniel de modeler en terre un groupe de David combattant Goliath, et ensuite de le reproduire en peinture en montrant successivement le groupe sous ses deux faces. On ignore ce qu'est devenu le modèle de terre; mais la peinture existe encore : c'est le tableau du Louvre. La coloration inégale, arbitraire, alternée de tons foncés et de tons clairs, est singulièrement déplaisante à l'œil et trouble tout d'abord ceux pour qui l'harmonie est le premier besoin et la première séduction. Mais lorsqu'on a franchi cet obstacle, lorsqu'on a fait abstraction de la couleur, on se trouve face à face avec un dessin robuste, profondément étudié et digne en tout point d'un artiste qui professait un véritable culte pour Michel-Ange, et que Michel-Ange estimait. Dans ce groupe, conçu d'une manière toute sculpturale, et qu'on voudrait voir coulé en bronze, la plus belle figure est celle du géant vaincu, qui se débat sous l'étreinte de David. La conception générale de cette figure, le détail accentué des parties nues sont tout à fait michelangesques. N'eût-il peint que le Goliath du Louvre, Daniel de Volterre aurait le droit d'inscrire son nom parmi ceux des dessinateurs les plus vigoureux.

Ce groupe montre qu'à mesure qu'il avançait dans la vie, Daniel devenait de plus en plus sculpteur, et le temps approchait, en effet, où il allait renoncer presque complétement à la peinture. Il fit cependant encore quelques tableaux : un *Christ mort entouré des saintes femmes* (pour Giovanni della Casa), un *Saint Jean*, de grandeur naturelle, un *Saint Jérôme*, et les *Amours de Didon et d'Énée*, composition qui aurait été envoyée en France et dont les destinées nous sont inconnues.

A ces tableaux mentionnés par Vasari, doit s'ajouter une *Décollation de saint Jean-Baptiste*, dont le biographe ne fait pas mention, et qui décore aujourd'hui le Musée de Turin. Cette œuvre, à laquelle nous attachons quelque importance, confirme les observations que nous avons faites à propos du *David*. La scène se passe dans la prison. Le bourreau vient de trancher la tête de saint Jean, dont le pâle cadavre, gisant à terre, se présente hardiment en raccourci; au fond, derrière les barreaux d'une fenêtre grillée, on voit la fille d'Hérodiade qui a assisté au meurtre et qui attend. Ces diverses figures sont de grandeur naturelle; le dessin en est énergique, mais le coloris est choquant; sans prendre souci du caractère du drame qu'il avait à représenter, Daniel s'est complu à entourer le corps de saint Jean d'une ample draperie d'un rose tendre : la loi de l'unité est ici durement violée, et la raison n'est pas moins offensée que le regard par cette gaieté intempestive. Décidément, l'artiste de Volterre ignorait complétement que la couleur doit être un langage.

Le pontificat de Jules III avait été pour Ricciarelli une période de disgrâce. A l'avénement de Paul IV, en 1555, les beaux jours recommencèrent. Le cardinal de Carpi n'eut cependant pas assez d'influence pour obtenir que Daniel fût chargé de continuer les travaux décoratifs de la salle des Rois; mais le pape demanda à l'artiste une statue de l'archange saint Michel pour la porte triomphale de Castello. En même temps, le cardinal de Montepulciano le chargea d'exécuter les sculptures d'une chapelle qu'il voulait faire décorer à Saint-Pierre in Montorio. Daniel résolut d'aller lui-même choisir à Carrare les marbres qui lui étaient nécessaires, et, s'étant muni de lettres de recommandation de Michel-Ange, il se mit en route.

Daniel s'arrêta à Florence. Il y fut reçu par Vasari, qui, en raison de ses bonnes relations avec le duc Cosme, tranchait volontiers du personnage. Prenant au vis-à-vis de Daniel les allures généreuses d'un protecteur, il lui fit les honneurs de la ville enchantée, et le présenta au duc, qui s'engagea à utiliser son zèle lorsqu'il aurait achevé les travaux que lui avaient commandés Paul IV et le cardinal de Montepulciano. Sauf une rapide excursion à Carrare, Daniel paraît avoir séjourné quelque temps à Florence. La sculpture étant désormais son principal souci, il moula en plâtre les splendides figures que Michel-Ange avait taillées pour la sépulture des Médicis à San Lorenzo. Il fit le buste en marbre de son élève Orazio Pianetti, enfin, il sculpta une *Léda* pour un des membres de l'opulente famille des Fugger. En outre, pendant qu'il était à Florence, le désir de revoir son pays, depuis si longtemps quitté, lui vint au cœur; il partit pour Volterre. Ses compatriotes ne possédant que des œuvres de sa première manière, il peignit, dans son style michelangesque,

un tableau de petite dimension, le *Massacre des Innocents,* qui fut d'abord placé à l'église de Saint-Pierre, et qui, acheté par le duc Léopold, décore aujourd'hui la tribune au Musée des Offices. C'est une composition d'un dessin savant et ferme, et qui, malgré sa coloration terne et effacée, demeure remarquable par la vigueur des raccourcis et l'énergie toute florentine des attitudes.

Daniel Ricciarelli avait résolu de mourir à Rome. Il vendit à un de ses neveux le peu de bien qu'il possédait à Volterre, il dit adieu à ses amis de Florence, et il retourna dans la ville qui était pour lui comme une patrie, et qu'habitait d'ailleurs son maître vénéré, Michel-Ange.



LE MASSACRE DES INNOCENTS (Musée des Offices à Florence.)

Le culte qu'il avait voué au puissant artiste était devenu plus ardent avec les années; Daniel se fit le compagnon de sa longue vieillesse et se montra de plus en plus docile à profiter de ses enseignements. Il fit en bronze un buste de Michel-Ange, et, ayant mérité la confiance du vieil athlète, il put croire un instant qu'il le remplacerait dans la direction des travaux de Saint-Pierre. Les relations du maître et du disciple étant ainsi établies, il n'y a pas lieu de s'étonner que Daniel ait été choisi pour opérer quelques retouches à la grande fresque du *Jugement dernier*. On connaît cette étrange histoire. Le pape Paul IV, saisi de je ne sais quel scrupule pudique, fit une découverte qu'un artiste n'aurait jamais faite : il imagina que Michel-Ange avait manqué à la loi sainte de la chasteté, en ce que, dit Vasari, certaines figures de la fresque « *mostravano le parte vergognose troppo disonestamente.* » Le pape trouvait aussi quelque chose de louche et de suspect dans l'attitude de saint Blaise et de sainte Catherine. Il lui sembla nécessaire au salut des âmes

d'expurger Michel-Ange, le plus grand et le plus honnête des hommes. Daniel de Volterre reçut donc mission de revêtir de draperies décentes quelques parties nues; il s'acquitta de son office avec discrétion, avec réserve, mais il ne put empêcher qu'un peu de ridicule ne s'attachât à son aventure, et depuis lors il reçut le surnom de *braghettone*. Ce travail, on pourrait dire cet habillement, ne fut achevé que quatre ou cinq ans avant la mort de Michel-Ange, qui assista à la toilette de ses personnages avec la suprême indifférence du génie.

Sur ces entrefaites, le roi de France, Henri II, ayant été tué dans un tournoi (1559), Catherine de Médicis résolut d'élever un monument à son mari. Elle envoya à Rome Robert Strozzi, qui alla tout d'abord trouver Michel-Ange. Mais le vieux maître ne voulut pas se charger du travail qui lui était demandé, et il conseilla à Strozzi de s'adresser à Daniel de Volterre. A la suite de longues négociations, il fut convenu que Daniel exécuterait, en bronze, une statue équestre de Henri II revêtu de son armure. Il se mit aussitôt à l'œuvre, et il fit en terre le modèle du cheval, qui ne fut coulé qu'en 1564, après des difficultés et des retards dont Vasari a tenu note. Daniel s'occupait sans doute de terminer son œuvre et de modeler la figure du roi, lorsqu'il mourut, le 4 avril 1566.

Quant au cheval de bronze, qui devait apporter en France le nom de Daniel de Volterre, il eut, on le sait, d'étranges destinées. Après la mort de l'artiste, il fut déposé à Rome au palais Ruccellai, et c'est là qu'il était lorsque Nicolas van Aelst en fit le sujet d'une gravure, précieuse aujourd'hui. Catherine de Médicis étant morte en 1589, personne ne songea plus au monument de Henri II. Le cheval de Daniel ne fut utilisé que par Richelieu, qui, en 1639, en fit la triomphante monture du roi Louis XIII, au milieu de la place Royale. La gravure que nous avons citée et les documents anciens sont d'accord pour donner une excellente idée de la dernière œuvre de Ricciarelli. Il n'en reste malheureusement plus aucune trace, la Révolution ayant, dans un excès de zèle, emporté le cheval avec le cavalier. Mais si les sculptures de Daniel de Volterre ont péri pour la plupart, sa *Descente de Croix* subsiste encore, et cette page éloquente suffit pour éterniser son nom.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

MUSÉE DU LOUVRE. — *David tuant Goliath*, tableau peint des deux côtés sur ardoise. A l'époque où Vasari publiait son livre, ce tableau appartenait à Annibal Ruccellai. Il fut présenté à Louis XIV, le 25 juillet 1715, comme un ouvrage de Michel-Ange, par le prince de Cellamare. (Gravé par Benoît Audran, en deux planches, datées l'une de 1716, l'autre de 1717.)

Descente de Croix, dessin à la plume (Collection de Mariette); *Femme à genoux, Femme drapée,* études à la sanguine, pour la fresque de la Trinité-du-Mont. Divers autres dessins.

FLORENCE. — MUSÉE DES OFFICES. — Le *Massacre des Innocents*. Ce tableau, qui provient de l'église Saint-Pierre, à Volterre, a été acheté en 1782 par le grand-duc de Toscane.

MADRID. — *Descente de Croix*. D'après le catalogue du Musée, Daniel de Volterre aurait fourni la composition de ce tableau; mais l'exécution révélerait une autre main que la sienne.

ROME. — ÉGLISE DE LA TRINITÉ-DU-MONT. — La *Descente de Croix*, fresque transportée sur toile. Cette peinture a été gravée en 1566, par J.-B. de Cavalleriis, et plus tard par R. Van Audenaerde, par N. Dorigny et par Paolo Toschi.

ÉGLISE SAINT-MARCEL. — *Deux Évangélistes et diverses figures*, dans la chapelle du Crucifix.

SAINT-PÉTERSBOURG. — Le *Christ sur la croix:* à droite, saint Jean; à gauche, la Vierge.

TURIN. — La *Décollation de saint Jean-Baptiste*. Cinelli nous apprend dans son livre (*Bellezze di Firenze, 1677*) qu'il existait de son temps dans la maison Niccolini une *Décollation de saint Jean-Baptiste*, par Daniel de Volterre. On est tenté de croire que ce tableau est le même que celui de Turin.

VOLTERRE. — PALAZZO DE' PRIORI. — La *Justice*, fresque transportée sur toile; avec l'inscription : DANIELLVS VOL. PINGEBAT.

VENTE DU PRINCE DE CARIGNAN, 1742. — *Le Christ portant la croix;* 5,201 livres.

VENTE DU DUC DE TALLARD, 1756. — *Le Christ portant la croix;* 2,426 livres. C'est le tableau du cabinet du prince de Carignan. Dans ses notes sur le catalogue de la vente de Tallard, Mariette émet l'avis que cette peinture n'est point de Daniel, mais bien d'un maître de l'École vénitienne.

Dix-huit études pour la fresque de la *Descente de Croix*, dessins à la pierre noire ou à la sanguine; 465 livres.

VENTE DE Mme LANGLIER, 1778. — *La Vierge tenant l'enfant Jésus sur ses genoux;* 151 livres.

VENTE DENON, 1826. — *Descente de Croix*, dessin au bistre, étude pour la fresque de la Trinité; 30 fr. 05 c.

Il existe au Louvre, dans les galeries de la Renaissance, un bas-relief de pierre de liais représentant une *Mise au tombeau*. Ce bas-relief, qui a fait partie du musée des Petits-Augustins, était attribué, par Alexandre Lenoir, à Daniel de Volterre. Cette attribution est complètement arbitraire.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



Ecole Italienne. *Histoire, Portraits.*

GIORGIO VASARI

NÉ EN 1512. — MORT EN 1574.



Il serait peut-être facile de montrer que Vasari est un historien sans critique; il ne serait sans doute pas impossible de prouver qu'il a été un peintre sans inspiration personnelle et sans génie. Mais à qui profiteraient ces sévérités et ces rigueurs? Écrivain, Vasari est un des nôtres, et bien qu'il n'ait eu ni le sentiment de la proportion dans l'éloge, ni la justesse des informations dans les faits, il a laissé, dans une langue à la fois naïve et fleurie, un livre plus curieux, plus utile, plus charmant que les gros volumes de bien des théoriciens. Artiste, il a, en ces jours déjà moins heureux où les grands maîtres commençaient à devenir rares, consolé Florence et les Médicis par une foule de peintures décoratives auxquelles l'originalité et l'émotion peuvent faire défaut, mais où ne manquent ni la grâce facile, ni cette belle allure florentine qui sait si bien se plier à l'ornementation des lignes architecturales. N'ayons donc pas l'inutile cruauté de discuter de trop près celui qui a vécu un instant dans la familiarité de Michel-Ange et auquel nous devons un livre dont les pages, éternellement précieuses, nous donnent tous les jours d'inépuisables leçons.

Né à Arezzo en 1512, Giorgio Vasari était encore enfant lorsqu'un artiste français, Guillaume de Marcillat, vint peindre les vitraux de l'église de sa ville natale [1]. Guillaume lui donna sa première leçon de dessin. Un peu plus tard, vers 1524, le cardinal de Cortone conduisit Vasari à Florence où le jeune écolier travailla sous les yeux et reçut les conseils d'André del Sarte et de Michel-Ange. Le cardinal de Cortone lui avait gagné les bonnes grâces d'Alexandre et d'Hippolyte de Médicis, et il allait tirer parti de ces hautes protections, lorsque les membres de cette illustre maison furent chassés de Florence (1527). Vasari retourna alors à Arezzo, et bien qu'il fût encore très-inexpérimenté, il commença à peindre dans sa ville natale et dans les villages voisins; il osa même s'essayer dans l'art magistral de la fresque, apprentissage qui, comme il l'a raconté, ne lui fut pas d'un médiocre secours.

Vasari travaillait à Arezzo, et déjà il avait achevé quelques tableaux pour les églises, lorsque Rosso, passant par là, vit ses premiers essais et lui donna des conseils et des modèles. Il lui confia en outre le soin de peindre un tableau d'après ses dessins. Ainsi le jeune artiste cherchait partout des exemples et ne dédaignait même pas ceux qui, par la violence des lignes et le maniérisme des attitudes, préparaient déjà la décadence florentine. Ses relations avec Rosso ne paraissent pas avoir été de longue durée. Vasari se trouvait d'ailleurs à cette époque dans une situation difficile : la mort de son père avait laissé à sa charge trois sœurs et deux frères plus jeunes que lui; il voulut leur venir en aide par un travail plus productif que la peinture, et, étant revenu à Florence, il se mit à faire de l'orfévrerie, sous la conduite d'un artiste qui s'y était rendu fort habile, l'orfévre Manno. Mais cette ambition ne dura que quelques mois. Florence ayant été assiégée en 1529, Vasari se retira à Pise, où il reprit son premier métier de peintre.

Dès lors, et malgré son extrême jeunesse, Vasari commença à voyager, s'arrêtant dans chaque ville où il trouvait l'occasion d'occuper son pinceau. Son itinéraire nous le montre à Modène, à Bologne, où il travaille aux décorations improvisées lors du couronnement de Charles-Quint; puis à Arezzo, où il retrouva le cardinal Hippolyte de Médicis, qui l'emmena à Rome. Ce fut pour lui un coup de fortune. Il put dès lors se livrer tout entier à l'étude de son art. Dès son arrivée dans la ville pontificale, il se mit, avec son camarade Francesco Salviati, à dessiner jour et nuit, admirant non-seulement les peintures, mais aussi les œuvres des architectes et des sculpteurs. Sans parler des merveilles de l'antiquité, Rome était déjà le musée de l'art moderne. La chapelle Sixtine, les fresques de Raphaël au Vatican, Vasari dessina tout d'une main infatigable, il étudia tout avec la belle flamme de l'enthousiasme et de la jeunesse.

Le cardinal Hippolyte de Médicis n'était pas un prélat tellement austère qu'il n'eût le goût des mythologies amoureuses. Le premier tableau qu'il commanda à Vasari représentait *Vénus servie par les Grâces*. D'autres travaux de ce genre allaient sans doute lui être confiés, lorsque le cardinal fut obligé de partir pour la Hongrie. Bien qu'il eût été recommandé au Pape Clément VII, Vasari prit alors le parti de retourner à Florence.

Il y arriva à propos, car Charles-Quint venait de rétablir les Médicis dans leur ancienne autorité (1531). Le duc Alexandre était une nature vicieuse et violente, il faisait un cas médiocre de la vie d'un homme, un empoisonnement lui coûtait peu — on sait comment il se débarrassa de son cousin le cardinal Hippolyte; — mais à cela près, c'était le plus galant homme du monde, et il avait le mérite d'aimer les belles peintures. Il traita Vasari en enfant gâté, il lui accorda une pension de six écus par mois, un logement, et toutes les commodités de la vie, sans compter un serviteur empressé à complaire aux caprices du jeune maître. Vasari reconnaît modestement qu'il ne méritait pas tant d'honneur. Il voulut cependant s'en rendre digne, et il termina, dans le palais de son protecteur, les travaux décoratifs qui avaient été laissés inachevés par Jean d'Udine : il y peignit notamment quatre épisodes empruntés à la vie de César. Il fit aussi, de grandeur naturelle, le portrait d'Alexandre de Médicis. Il a raconté à ce propos, avec une naïveté charmante, quel fut son embarras pour mener son œuvre à bonne fin. Si habile qu'il fût déjà, il ne pouvait

[1] Un document publié par le docteur Gaye nous apprend que Guillaume de Marcillat travaillait en 1519 aux verrières du dôme d'Arezzo. *Carteggio d'Artisti*. II, p. 449.

parvenir à peindre à sa guise l'éclatante armure du duc et à rendre les luisants de la lumière sur le métal poli : il en pensa, dit-il, perdre l'esprit, et il ne serait jamais venu à bout de ce travail, s'il n'était allé confier sa peine à Jacques de Pontorme, dont les conseils le tirèrent d'embarras. Le fait en lui-même est peu significatif, mais nous avons voulu le redire, parce que Vasari vaut mieux que sa réputation, et parce



LA SALUTATION ANGELIQUE (Musée du Louvre).

qu'il est intéressant de le voir avouer qu'il eut besoin des secours d'autrui et rendre justice à ceux qui lui vinrent en aide.

Le duc Alexandre avait le goût des constructions et des somptuosités architecturales. Vasari, qui était propre à tout, lui rendit à cet égard de notables services. C'est lui qui exécuta les décorations élevées à Florence, en 1536, pour l'entrée de Charles-Quint. Il excellait dans ces travaux improvisés, dans ces magnificences d'un jour. Tout, en cette circonstance, ayant été prêt à l'heure dite, il reçut du duc une récompense proportionnée à sa peine. Il employa, d'ailleurs, sa richesse en bon frère; car il se hâta de marier l'une de ses sœurs, et il en fit entrer une autre au couvent de Sainte-Claire d'Arezzo. C'est à

cette occasion qu'il donna aux religieuses de cette communauté un tableau de la *Salutation angélique* qui — on a de grandes raisons de le croire — est celui qu'on voit figurer au Musée du Louvre.

Ce tableau est donc une œuvre de la jeunesse de Vasari, et à ce titre, il doit nous arrêter un instant. La composition en est des plus simples, et elle ne porte en aucune façon la trace des conseils que l'artiste avait reçus de Rosso. Modestement assise près de son lit, la Vierge tient un livre d'une main, et porte l'autre sur sa poitrine. Le divin messager, à genoux sur des nuages, et tenant une branche de lis, l'interrompt dans sa lecture et lui annonce le miracle qu'elle doit accomplir. Le Saint-Esprit plane sur leur tête et éclaire d'un rayon mystique la chambre virginale. Les deux figures ont de l'expression, et surtout une douceur sereine : la Vierge est charmante, jeune, bien florentine; sans être robuste et hardi, le dessin est simple et d'un grand goût; le coloris, dans sa gamme discrète et effacée, est plus harmonieux qu'il ne l'est ordinairement dans les tableaux de Vasari. Rosso, je l'ai dit, n'est pour rien dans cette composition; Michel-Ange non plus; on y trouverait plutôt un vague souvenir des tendresses d'André del Sarte.

Vasari en était là, et tout souriait à son ambition, lorsque son protecteur, le duc Alexandre de Médicis, fut traîtreusement assassiné par Lorenzino (1537). L'artiste, à qui le poison ou le poignard enlevait l'un après l'autre tous ses patrons, résolut, comme il l'a raconté lui-même, de ne plus s'attacher à la fortune changeante des princes et de ne sacrifier désormais que sur l'autel de l'art. Il ne tint qu'à demi sa promesse, car il y avait encore des Médicis à Florence, et Vasari travailla pour eux, comme il travailla pour les huit papes qui pendant sa vie se succédèrent sur le trône pontifical. Le peintre d'Arezzo était si laborieux, son imagination inépuisable lui dictait des inspirations si ingénieusement flatteuses ! Nous ne pouvons, on le comprend, suivre l'infatigable Vasari dans ses perpétuels voyages. Il s'est complu, en sa curieuse autobiographie, à décrire les moindres de ses travaux; nous ne saurions apporter à ce dénombrement autant d'intérêt que lui et autant de zèle. Comme la plupart des artistes du seizième siècle, Vasari eut la passion du mouvement et le génie de la locomotion. C'est vainement qu'on essaie de le suivre : il est à Florence, il est à Arezzo, il est à Rome, il est partout. On le retrouve même au couvent des Camaldules, où il est si bien accueilli par les religieux, où il est si frappé du charme de cette solitude sauvage, qu'il prend en pitié la vie mondaine et les vanités de la gloire; puis, au moment où il paraît le plus détaché du néant des choses humaines, il quitte le couvent, et on le voit arriver à Rome en 1538, à Bologne deux ans après. C'est alors qu'il peignit son tableau de la *Cène de saint Grégoire*, qui est aujourd'hui à la pinacothèque de la ville, et qui porte l'inscription suivante : *Giorgio Aretino faceva* M DXXXX. Cette composition, qui représente la légende de Grégoire à table avec douze pauvres, parmi lesquels il reconnaît le Christ, est, à notre sens, une des œuvres les plus heureuses de Vasari. La plupart des têtes sont des portraits, car Grégoire-le-Grand, c'est Clément VII, le personnage qui se tient debout derrière lui, c'est le duc Alexandre de Médicis, les assistants sont les protecteurs, les amis du peintre. L'exécution, dans ce tableau, est plus serrée et plus écrite qu'à l'ordinaire; Vasari, toujours si lâché et si rapide, a, cette fois, voulu bien faire, et il y est parvenu.

En quittant Bologne, et après un nouveau séjour à Florence, il fit un court voyage à Venise, où il était appelé par son ami et compatriote Pierre Arétin (1542). C'eût été pour lui une occasion excellente d'étudier quelque peu, dans Titien et dans Giorgione, les lois du coloris harmonieux et des tons savamment associés; il aurait pu demander à leurs œuvres radieuses les beaux secrets de la lumière et de l'ombre; mais il n'en fit rien, et il demeura jusqu'à ses derniers jours le plus triste des coloristes. Il était d'ailleurs trop occupé à Venise pour avoir le temps d'apprendre : il improvisa une décoration pour une fête donnée par les chevaliers de la Calza. Puis, traversant l'Italie, en laissant en bien des églises des traces de son passage, il fit, en 1544, un assez long séjour à Naples, où il peignit le réfectoire des moines du Mont-Olivet, et où il travailla pour le vice-roi Pierre de Tolède. Il est juste de dire que Vasari avait ordinairement avec lui un petit groupe de collaborateurs zélés; tantôt, il se faisait aider par Batista Cungi, Cristofano Gherardi ou Bastiano Flori; tantôt, il avait recours aux pinceaux du frère Salvadore Foschi, de Batista Bagnacavallo ou de deux Espagnols, Bizzerra et Roviale. Grâce au zèle de ces artistes, qu'il appelle « ses jeunes gens, » la

besogne allait vite; mais, lorsqu'il était réduit à travailler seul, Vasari ne montrait pas moins de promptitude.



LA CÈNE DE SAINT GREGOIRE (Musée de Bologne).

Il raconte, avec une fierté mal dissimulée, qu'il a achevé en six jours le grand tableau qui fut placé à Saint-Jean de Florence, à l'occasion du baptême de François-Marie de Médicis. Il se complait, à diverses

reprises, à parler de son « incroyable facilité. » Peut-être eût-il mieux fait de ne pas tant se hâter. Tel est du moins l'avis de plus d'un bon juge. On raconte — et cette fois ce n'est pas Vasari — que lorsque Michel-Ange vit les peintures qu'il avait faites à la salle de la Chancellerie, comme quelqu'un lui disait qu'elles avaient été achevées en cent jours, le vieil artiste se borna à dire : *e' si conosce*. C'était juger Vasari en trois mots.

Pendant son séjour à Rome, et à l'époque où il travaillait pour Paul III à ces peintures de la salle de la Chancellerie dont nous venons de parler, Vasari fut admis dans la familiarité du cardinal Farnèse, qui vivait en bonne compagnie, entouré qu'il était de poètes, comme Annibal Caro et Molza, de savants, comme Tolomeï et Amaseo, et de plusieurs autres *letterati e galant' uomini*. Pendant le souper du cardinal, on causait. Un jour, à propos de la collection de portraits qu'avait réunie l'historien Paul Jove, la conversation tomba sur le mérite des artistes illustres qui figuraient dans cette galerie, et un des interlocuteurs se prit à dire qu'il serait curieux de conserver par la parole écrite le souvenir de la vie et des œuvres de ces maîtres excellents. Vasari, questionné à brûle-pourpoint sur l'intérêt que pourrait présenter un pareil travail, fut obligé de convenir qu'il était digne d'occuper les veilles d'un honnête homme, et, à la prière du cardinal et de tous les assistants, il s'engagea, bien que l'œuvre, dit-il, fût au-dessus de ses forces, à compléter par des recherches nouvelles et à mettre en ordre les informations qu'il possédait déjà sur les artistes de son temps et de l'époque antérieure. La promesse faite, il fallut la tenir. Telle est l'origine de ce livre, à jamais précieux, qui s'appelle *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti*. Dès 1547, Vasari avait confié une partie de son manuscrit à Annibal Caro, qui le lui renvoya en lui donnant quelques conseils et en l'engageant vivement à mener son œuvre à fin. Il l'acheva en effet, et bientôt il ne lui resta plus, comme il le dit lui-même, qu'à faire transcrire son ouvrage *in buona forma*. Il confia ce soin à un moine du Mont-Olivet, Matteo Faetani, personnage lettré, qui se chargea non-seulement de faire copier le manuscrit, mais aussi d'y apporter quelques corrections que Vasari, toujours défiant à l'endroit de son mérite littéraire, considérait comme indispensables. Cette révision, à laquelle d'autres personnes paraissent avoir été associées, dura assez longtemps. Le livre parut enfin en 1550; mais cette première édition ne satisfit pas complétement Vasari, qui employa de longues heures à la corriger, mettant à profit ses continuels voyages, et demandant partout des renseignements pour améliorer son œuvre. De là la seconde édition, qui fut mise au jour en 1568, complétée en bien des points et gravement modifiée en plus d'un chapitre important. Ainsi se produisit ce grand livre, dont les esprits légers ont pu médire, mais qui, malgré quelques erreurs de détails, demeure une source inépuisable d'informations, et vaut à lui seul toute une bibliothèque, pour les téméraires qui osent écrire sur l'histoire de l'art italien.

Comment Vasari trouva le temps de rédiger la *Vie des Peintres*, c'est un problème malaisé à résoudre, car il était constamment en course, il avait toujours le pinceau à la main. Les dix-huit années qui s'écoulèrent entre la première et la seconde édition de son livre furent laborieusement remplies. Dès 1550, lorsque le cardinal di Monte devint le pape Jules III, il fut appelé à Rome, et il fit pour le nouveau pontife de grands travaux, soit dans les églises, soit à la villa Julia, où il eut l'honneur d'être associé à Vignole, à l'Ammanato et à Michel-Ange lui-même. La copieuse autobiographie qu'il nous a laissée raconte avec mille détails comment il employa ces fécondes années. Vasari partageait son temps entre Rome, où l'occupèrent Jules III et ses successeurs, Florence, où le duc Cosme Ier ne pouvait guère se passer de lui, et sa ville natale. Il y avait acheté une maison, qu'il décora de ses propres mains, et ses voisins le considéraient volontiers comme un grand homme. Il fut élu membre du conseil qui gouvernait la cité, et, — la corporation des peintres aurait le droit d'en être fière, — il eut l'honneur d'être gonfalonier d'Arezzo.

Ce fut pendant un de ses séjours à Florence qu'il exécuta au Palais-Vieux les grands travaux de décoration et même d'architecture dont il nous a si complaisamment donné la liste. Ses peintures existent encore; celles du plafond de la salle du Conseil racontent, dans une forme qui mêle l'allégorie à l'histoire, les hauts faits de la famille des Médicis et les prospérités de la république florentine. Comme architecte, Vasari eut la plus grande part aux travaux d'aménagement intérieur que Cosme Ier fit exécuter au

Palais-Vieux et qui modifièrent si gravement l'ancienne construction d'Arnolfo di Lapo. Vasari commença aussi les portiques des Offices. Malheureusement pour sa gloire, il fit davantage. Plus d'une église de Florence — il suffit ici de citer Sainte-Marie-Nouvelle — a perdu de son caractère et de sa gravité sous la main du peintre-architecte, qui voyait volontiers les choses en décorateur de la Renaissance et qui



LES SIX POÈTES.

n'avait plus le sens des grandes formes de l'art du passé. Vasari présidait en outre aux décorations pour les fêtes publiques, il peignait des étendards pour les processions, il fournissait des patrons de tapisseries. Des occupations si multipliées et la haute protection du duc lui avaient fait à Florence une grande situation; nous pourrions en citer plus d'un exemple : un seul suffira. Lorsque Michel-Ange mourut, en 1564, Vasari fut un des quatre députés choisis pour présider à ses funérailles.

L'autobiographie de Vasari s'arrête à 1568 ; mais les documents qui ont été publiés par le docteur Gaye nous permettent d'achever le récit de sa vie. Il eût sans doute été dans les ambitions du peintre de se reposer à Florence dans la maison que le duc lui avait donnée, mais il fut mandé à Rome par Pie V, et il

ne put refuser de travailler pour lui d'abord, et ensuite pour son successeur Grégoire XIII. Il répara Saint-Jean de Latran; il peignit au Vatican, dans la salle Royale, la *Bataille de Lépante* et la *Victoire des Chrétiens contre les Turcs*. Lorsque, en 1572, Grégoire XIII apprit les résultats de la Saint-Barthélemy, il en ressentit une joie extrême, et il chargea Vasari de conserver à l'histoire le souvenir de cette grande journée. Vasari était trop bon catholique pour décliner cet honneur : il peignit, en trois épisodes distincts, la *Mort de Coligny*, son cadavre jeté par la fenêtre et traîné dans les rues ensanglantées, et le bon roi Charles IX rendant grâce au ciel de la mort de son ennemi. Ces peintures, montrées au public romain en 1573, furent à peu près les dernières œuvres de l'artiste : il revint bientôt à Florence, et il était à la veille de commencer de nouvelles entreprises, lorsqu'il mourut, le 27 juin 1574.

Vasari est un maître savant, mais, — n'hésitons pas à le dire — ce n'est pas un maître tout à fait sérieux. Des dons brillants qu'il avait reçus, il n'a pas toujours su faire un bon usage. Ce n'est pas tout d'avoir appris à dessiner chez les plus grands et chez les plus purs; c'est peu de connaître à fond les secrets de la forme humaine, si l'on ne se sert de cette grammaire pour exprimer une idée, si l'on ne sait mettre ce langage au service d'un sentiment. Vasari a connu l'enveloppe, il a ignoré l'âme. Il ne voit dans un sujet que l'épiderme, il ne rend pas son idée tout entière, il s'arrête à moitié chemin. Parmi ses nombreux tableaux, il en est quelques-uns où la toile est à peine couverte d'un léger frottis; il indique à grands traits les principales lignes de l'ensemble; il dessine, et souvent avec une heureuse élégance, des figures aux nobles attitudes, mais il ne prend pas le souci d'inscrire le détail intérieur et de modeler les formes vivantes. Comme coloriste, Vasari n'en sait pas beaucoup plus long qu'un enfant, et cette infirmité se révèle surtout dans ses peintures décoratives, car il faut, pour parer une muraille ou un plafond, des tons soutenus, des valeurs équilibrées selon les grandes lois de l'harmonie. Et puis, Vasari était si hâtif dans ses improvisations, si ardent à faire vite et beaucoup ! Cette facilité dont il était si fier lui est devenue fatale; l'événement a déjoué tous ses calculs, et s'il est arrivé à la gloire, c'est par un chemin qu'il n'avait pas prévu. Vasari ne tire pas son illustration de son activité prodigieuse, de ses travaux d'architecture, des décorations somptueuses dont il enrichit les palais et les églises, mais d'un livre qu'il avait fait sans y penser beaucoup, pour complaire à quelques amis, sur lequel il comptait peu, — et qui rend son nom éternel comme celui des grands artistes dont il a raconté l'histoire. PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

MUSÉE DU LOUVRE. — La *Salutation angélique*, reproduite page 3 de cette notice. *Saint Pierre marchant sur les eaux*. La *Cène*. La *Passion de Jésus-Christ*. Quinze dessins.

AREZZO. — L'*Histoire de saint Georges*.

BOLOGNE. — La *Cène de saint Grégoire* (1540), que nous reproduisons page 5. *Jésus chez Marthe et Marie*.

BORDEAUX. — *Sainte Famille*, tableau acheté en 1853 et payé 4,000 francs.

DRESDE. — Le *Christ mort sur les genoux de la Vierge*.

FLORENCE. ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS. — *Vision du comte Ugo*. La *Naissance de la Vierge*. *Abraham et les trois anges*.

PALAIS PITTI. — *Tentation de saint Jérôme* (gravée par Zuliani). *Sainte Famille*.

MUSÉE DES OFFICES. — Le *Prophète Élysée*. La *Conception de la Vierge* (réplique du tableau de l'église des Apôtres.) La *Forge de Vulcain*. *Alexandre de Médicis*, en pied. *Laurent de Médicis*. *Portrait de Vasari*.

ÉGLISE DES CARMES. — Le *Christ crucifié*.

SANTA-CROCE. — La *Cène*, Le *Christ portant la croix*. La *Descente du Saint-Esprit*. L'*Incrédulité de saint Thomas*.

ÉGLISE DES APÔTRES. — La *Conception de la Vierge*.

MADRID. — La *Charité*. *Jésus servi par les anges*.

MUNICH. — Une *Sainte Famille*.

NAPLES. — La *Manne dans le désert*. La *Présentation au temple*. Le *Triomphe de l'innocence*. Le *Repas chez Simon*.

OXFORD. COLLÉGE D'ORIEL. — *Les Six Poëtes* (*Dante*, *Pétrarque*, *Covalcanti*, *Boccace*, *Cinoda Pistoia et Gui d'Arezzo*), tableau reproduit page 7.

RIMINI. — *Saint François recevant les stigmates*.

ROME. VATICAN. — Les *Préparatifs de la bataille de Lépante*. La *Bénédiction des drapeaux de don Juan d'Autriche*. Le *Combat contre les Turcs*.

ÉGLISE DE LA MISÉRICORDE. — *Décollation de saint Jean*.

VIENNE. — *Ste Famille, avec Ste Élisabeth et le petit St Jean*.

VENTE LEBRUN (1810). — *Sainte Catherine*, figure à mi-corps, gravée dans la *Galerie Lebrun*. 400 francs.

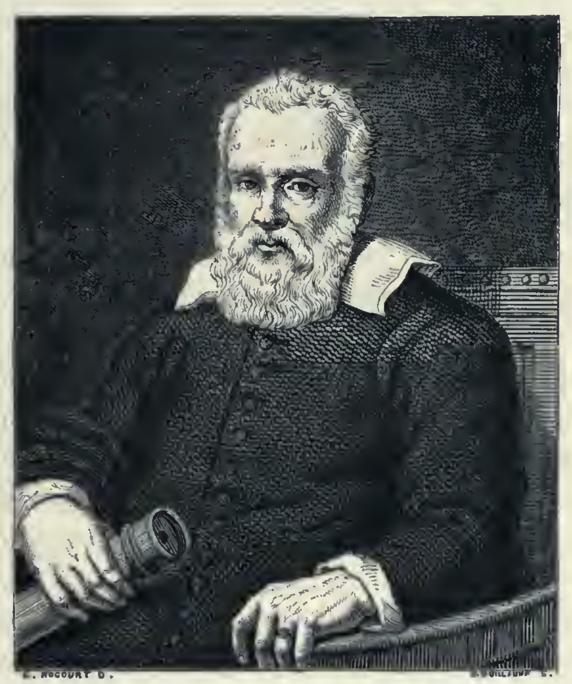
PARIS. — IMP. POITEVIN, 2 ET 4, RUE DAMIETTE.



École Florentine. *Histoire. Sujets religieux.*

DOMENICO DA PASSIGNANO

NÉ VERS 1558. — MORT EN 1636.



Domenico da Passignano partage, avec Cigoli, l'honneur d'avoir enseigné aux Florentins de la décadence que la couleur est un langage et qu'elle peut, à l'heure où le dessin faiblit, où l'expression perd son accent, dissimuler bien des défaillances. Ces deux maîtres, auxquels manqua le sentiment de la grandeur, mais non le talent, se complètent et s'expliquent l'un l'autre. Ils sont les ouvriers de la même œuvre. L'École florentine, qui périssait, leur dut, aux derniers jours du seizième siècle, une sorte d'éclat factice, un semblant de vigueur et de jeunesse.

Passignano est un village situé à quelques milles de Florence. C'est là que naquit, vers 1558, Domenico Cresti, qui prit le nom de son pays et parvint à le rendre illustre. Il était encore enfant lorsqu'il fut envoyé à Florence et placé dans la boutique d'un libraire. Un ami de la famille, qui veillait sur lui, s'aperçut bien vite que Cresti avait d'autres visées, et il le confia aux soins d'un peintre médiocrement célèbre, Girolamo Macchietti, qu'on avait surnommé *Girolamo del Crossifissajo*. Après être resté quelque temps avec lui, le jeune artiste entra dans l'atelier de Baptiste Naldini, qui s'était formé

d'après les leçons de Pontormo. Passignano put y recevoir de meilleures leçons; Naldini ne doit pas cependant être considéré comme son véritable maître. Les influences qui devaient dominer sa vie furent plus mélangées et elles vinrent d'ailleurs.

Passignano avait environ dix-huit ans lorsque Federigo Zucchero fut appelé à Florence, vers 1576, pour terminer la coupole de Santa Maria del Fiore. On connaît ce facile décorateur, qui se croyait inspiré par les nobles doctrines de Raphaël, et qui courait le monde, semant à profusion, dans les églises et dans les palais, les idées et les types si chers aux artistes de la décadence. Les Florentins, qui, de leur côté, commençaient à perdre la notion des grandes choses, prirent au sérieux cette espèce de *fa presto*. Chacun l'accueillit et lui fit fête. Passignano quitta l'atelier de Naldini, et alla offrir ses services à Zucchero qui, charmé de son jeune enthousiasme, l'occupa avec lui à la vaste peinture du dôme. Baldinucci explique avec détail quelle fut la part de Passignano dans ce grand travail, qui, comme on ne le sait que trop, fut loin d'embellir la vénérable coupole de Brunelleschi. L'œuvre était terminée en 1579. Domenico partit alors pour Pise, où il se livra, dit-on, à l'étude de l'anatomie. Certains de ses tableaux semblent prouver qu'il ne se souvint pas longtemps de ce qu'il avait appris dans cette excursion.

A son retour à Florence, Passignano se mit en quête de son maître Zucchero, dont il ne pouvait plus se passer. Celui-ci, qui venait d'être appelé à Venise, emmena son élève avec lui, ou lui écrivit de venir le rejoindre. La date de ce voyage, qui devait avoir tant d'importance dans la vie du jeune artiste, ne peut être précisée avec exactitude; mais nous savons que Federigo Zucchero était à Venise en 1582, et ce renseignement doit nous suffire. Passignano associa son zèle à celui de son maître, qui travaillait alors à la grande salle du Conseil, noble musée où brillaient déjà tant de chefs-d'œuvre de l'École vénitienne. A cette époque, Titien était mort; mais Paul Véronèse, le Tintoret, le vieux Jacques Bassan et son fils François vivaient encore. Passignano paraît avoir connu quelques-uns de ces artistes : à coup sûr, il admira leurs ouvrages, et il comprit bien vite que Zucchero ne lui avait pas tout dit. En présence des splendeurs de cet art nouveau pour lui, il se prit d'un goût très-vif pour le coloris, si négligé à Florence par les imitateurs de Daniel de Volterre et de Vasari. Un de ses biographes prétend qu'il reçut des conseils de Véronèse. Le fait est possible, et l'on sait par Baldinucci que le grand coloriste lui fit, une fois au moins, l'honneur de l'aller voir dans son atelier. Mais, examiné avec soin, l'œuvre de Passignano semblerait indiquer que s'il a admiré Véronèse, il a été touché bien plus encore des colorations énergiques et harmonieusement violentes de Tintoret. La palette vigoureuse et si bien accordée des Bassan le séduisit aussi, et l'échappé de Florence devint coloriste. On lui tint compte de sa conversion. Passignano connut à Venise toutes les joies du succès. Il peignit divers tableaux dont la République fit présent au Grand Seigneur, et une *Annonciation*, qui fut envoyée à Rome, où son nom fut désormais connu. Les nobles Vénitiens, qui voulaient à tout prix le retenir auprès d'eux, eurent recours à des combinaisons ingénieuses et cherchèrent à le marier. Nous aimons à penser que si Passignano quitta Venise, ce ne fut pas pour se soustraire au bonheur dont on le menaçait.

En réalité, Florence avait besoin de lui. L'année 1588 approchait : la grande-duchesse Christine de Lorraine était attendue, et il s'agissait de fêter pompeusement la bienvenue de la femme de Ferdinand Ier. Il nous reste une description des arcs de triomphe qui furent élevés à cette occasion dans la ville des Médicis. Passignano ne négligea rien pour se faire distinguer dans la foule des artistes qui contribuèrent à ces décorations improvisées. Alors que les autres peintres se contentèrent, ainsi que le remarque Mariette, de faire chacun un tableau, il en exécuta trois à lui seul. Un de ces tableaux, qui représentait le *Martyre de sainte Reparata* (charmant sujet pour une fête nuptiale!), fut peint en huit jours. Une nuit lui suffit pour achever une autre composition. Baldinucci admire beaucoup cette rapidité de travail : hélas! qu'était devenue la patiente sincérité des anciens jours?

Une autre cérémonie permit bientôt à Passignano de montrer qu'il était habile dans la fresque. En 1589, les reliques de saint Antoine furent solennellement promenées dans Florence et déposées au couvent de Saint-Marc. Domenico y trouva le sujet de deux grandes peintures, qui existent encore et qui représentent, l'une la procession faite dans la ville, l'autre la déposition des reliques du saint évêque dans l'église du

couvent. Ces sujets d'apparat, ces compositions qui permettaient un certain faste décoratif, convenaient à merveille au talent d'un peintre qui s'était formé à Venise et qu'on regardait volontiers à Florence comme une sorte de Véronèse. Aussi travailla-t-il beaucoup pour les églises et les corporations religieuses. Sa réputation fit bientôt le tour de l'Italie. Sous le pontificat de Clément VIII, c'est-à-dire entre 1592 et 1605, il fut mandé à Rome pour peindre le grand tableau du *Martyre de saint Pierre*. Il emmena avec lui deux de



L'INVENTION DE LA CROIX (Musée du Louvre).

ses élèves, Mario Balassi et Niccodemo Ferrucci, qui ébauchaient ses tableaux, Passignano ayant toujours eu l'habitude de se faire aider dans l'exécution de ses œuvres. Le pape, enchanté, le nomma chevalier du Christ. Plus tard, il revint à Rome sous le règne de Paul V, et travailla à Sainte-Marie-Majeure et dans quelques autres églises; mais il retourna bientôt à Florence : les Florentins éprouvent toujours un vague malaise lorsqu'ils sont retenus loin de leur maison.

De grands travaux l'occupèrent dans sa patrie. Baldinucci a dressé une sorte de dénombrement de ses œuvres, aujourd'hui très-dispersées. La plus significative, celle qui peut être considérée comme le type de la manière de Passignano, se retrouve au Musée des Offices : c'est le *Christ succombant sous le poids de la croix*. L'aspect général de la composition n'est guère florentin; le regard est frappé tout d'abord, non par le caractère du dessin, mais par la vigueur du coloris. On y voit dominer des tons bleus violacés

empruntés au Tintoret, et, en même temps, une exécution empâtée et presque fougueuse qui rappelle la manière de ce maître. Ainsi conçue, ainsi traitée, cette peinture n'est pas sans produire quelque effet. C'est, à notre sens, le chef-d'œuvre de Passignano, ou tout au moins son tableau le plus caractéristique.

Il serait en effet imprudent de juger le maître d'après la peinture que conserve le Musée du Louvre, l'*Invention de la croix*. Tous les défauts d'une école en défaillance sont réunis dans cette composition, où les personnages s'entassent dans un cadre trop étroit, où la place manque pour le geste comme pour l'expression. Les qualités ordinaires de Passignano ne se retrouvent même pas dans cette toile mal venue. Une grande lourdeur de pinceau, des noirs opaques remplacent l'aisance habituelle de sa pratique et l'éclat vigoureux de son coloris. Ce tableau pourrait, à la rigueur, être pris pour l'œuvre d'un peintre bolonais. Et il est bon de rappeler à ce propos que parmi les peintures de Passignano, il en est beaucoup qui se sont rapidement altérées. Baldinucci constate déjà leur dépérissement. L'artiste peignait trop vite, avec des substances falsifiées par des marchands avides. Vers 1600, l'art de préparer les couleurs, les huiles et les vernis était déjà un art perdu : toutes les décadences vont de compagnie.

Cependant Passignano vieillissait. Malgré son âge, il jugea à propos, en 1625, de faire un troisième voyage à Rome, mais il ne reçut pas du pape Urbain VIII l'accueil sur lequel il avait cru pouvoir compter. Il revint aussitôt à Florence, où il reprit sa vie occupée. Il y jouissait d'une grande situation : son nom brillait au premier rang parmi ceux des membres de l'Académie; ses travaux l'avaient enrichi, et il passait pour un excellent connaisseur en peinture. En outre, il se mit, comme le dit Florent Lecomte, « dans la curiosité des médailles ; » il en avait réuni une précieuse collection. La contemplation de ces œuvres où l'antiquité a montré tant de grandeur, où l'art italien a fait paraître tant de caractère, fut la consolation et la joie de ses vieux jours. Il mourut, âgé d'environ quatre-vingts ans, le 17 mai 1638.

Passignano forma plusieurs élèves. Il est remarquable que son influence s'exerça, non-seulement à Florence, mais même à Bologne. Alessandro Tiarini est sorti de son atelier; Louis Carrache, qui était plus âgé que Passignano, paraît avoir tiré quelque profit de ses conseils. Le Siennois Pietro Sorri, et d'autres encore, sont aussi les disciples de Passignano. Il enseigna à ses élèves la recherche du pittoresque et le dédain du style. Lorsque, par aventure, son œuvre laisse deviner une trace de sentiment, ce sentiment lui vient des tons vigoureux qu'il emploie et non du caractère de son dessin. Ses grandes machines luxueuses, ses architectures compliquées, les riches costumes dont il revêt ses personnages, sont un souvenir mal digéré des merveilles qu'il avait admirées à Venise : à le voir imiter à sa manière Véronèse et Tintoret, on put croire un instant que l'École florentine allait devenir coloriste. En réalité elle périssait.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Passignano ayant eu de son vivant un grand succès, il est étrange qu'on n'ait gravé qu'un petit nombre de ses tableaux. On doit à Gaetano Vascellini la gravure de la *Famille de Loth fuyant Sodome*, et à Piloty, la reproduction d'un dessin représentant l'*Évangéliste saint Marc*. — Un sujet de bataille, qui a figuré dans la collection des dessins du prince de Ligne, a été gravé en fac-simile par un anonyme.

Musée du Louvre. — L'*Invention de la croix*. Ce tableau provient de la galerie de la reine de Naples à l'Élysée.

Vingt-deux dessins, mentionnés, mais non décrits par le catalogue de 1866.

Florence. Musée des Offices.—*Le Christ portant la croix*; provenant de l'église San Giovannino ou des Jésuites. Ce tableau fut transporté en 1822 à la galerie des Offices.

La Vierge donnant la ceinture à une femme à genoux.

Le *Portrait de Passignano*, peint par lui-même.

Académie des Beaux-Arts. — *Les Apôtres saint André et saint Pierre* (de la confrérie del *Nicchio*, à Florence).

L'Assomption de la Vierge (du couvent de Fuligno).

Santa Croce (Chapelle Bellacci). — *Saint Laurent distribuant ses biens aux pauvres.*

Annunziata. — *Jésus-Christ guérissant l'aveugle.*

Couvent de Saint-Marc — *Le Corps de saint Antonin promené dans Florence. — Les Reliques du même saint déposées à l'église de Saint-Marc* (deux fresques exécutées vers 1589).

Maison Buonarotti. — *Michel-Ange présentant à Paul IV le modèle du dôme de Saint-Pierre.*

Rome. Saint André della Valle — *La Visitation.*

Vienne. — *Le Repas d'Assuérus.*

Vente Jullienne. 1767. — *Le Martyre de saint Ange*, dessin à la plume, lavé de bistre (collection Crozat); 38 liv.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Italienne. *Histoire, Portraits.*

LODOVICO CARDI DA CIGOLI

NÉ EN 1559. — MORT EN 1613.

ÉCOLE Florentine



TAQUIER del. CIGOLI. p.t SOTAIN. SC.

Un point reste obscur dans l'histoire de l'École florentine. On peut se demander comment des peintres qui, à l'exemple de Bronzino, de Vasari, de Daniel de Volterre, avaient plus ou moins perdu la notion de la couleur, ont pu avoir pour successeurs des maîtres constamment préoccupés de l'harmonie de la palette et de sa richesse. Il est certain qu'après la mort des artistes que nous venons de citer, on vit régner à Florence, pendant la période comprise entre 1580 et 1610, un groupe de peintres qui montrèrent pour l'éclat du coloris autant de goût que les élèves directs de Michel-Ange avaient eu de passion pour le dessin. La physionomie de l'École florentine fut dès lors profondément modifiée. Cigoli a été le chef de ce mouvement, et ce rôle de rénovateur lui permet de faire une certaine figure parmi les maîtres de la décadence.

Lodovico Cardi était né le 21 septembre 1559, au château de Cigoli, près de Florence. Selon la mode du temps, il a souvent signé ses tableaux du nom de son village natal, et ce nom lui est resté. Ses parents l'élevèrent avec la plus grande sollicitude; ils cultivèrent son esprit précoce et en firent, dans la mesure de leurs forces, une sorte de lettré. Il avait treize ans lorsque son père, étant venu se fixer à Florence, l'amena avec lui (1572). Après avoir hésité un instant entre la poésie et la peinture, Lodovico entra dans l'atelier d'Alessandro Allori. Il demeura quatre ans avec lui et il apporta même à son travail un zèle qui manqua lui devenir fatal. Dans l'atelier qu'occupait Allori près du cloître de San Lorenzo, on étudiait avec ardeur les mystères de l'anatomie. Ce n'étaient que cadavres disséqués, muscles mis à nu, membres saignant sous le scalpel. Cardi gagna à ces sinistres manipulations (*malinconiche operazioni*, dit Baldinucci) une bonne maladie, sorte

de fièvre délirante compliquée d'accidents nerveux. Les médecins se hâtèrent de le renvoyer dans son pays, et il alla respirer à Cigoli l'air pur du val d'Arno.

Le mal était grave. Trois années furent nécessaires au jeune artiste pour raffermir sa santé compromise. Il eut recours au meilleur des remèdes, le travail; il peignit alors ses premiers tableaux, et entre autres une *Madone* pour l'église de son village. Il revint ensuite à Florence, et c'est vers cette époque qu'il fréquenta l'école de Bernardo Buontalenti, le grand ingénieur du duc de Toscane, l'habile homme qui connaissait si bien l'art des illuminations et des feux d'artifices qu'on l'appelait volontiers *Bernardo delle girandole*. Buontalenti donna d'excellents conseils à Lodovico, qui eut toujours un goût très-vif pour la géométrie et l'architecture. Ces travaux, Cardi les combinait avec les nouvelles études de peinture qu'il avait entreprises chez Santi di Tito ; il s'occupait en même temps de sculpture, et, pour se rendre compte de la loi des formes et de la vérité des attitudes, il faisait d'après nature de petits modèles en cire.

Mais tout cela n'explique point comment Cigoli, anatomiste, sculpteur, architecte et peintre, s'éprit d'une si grande passion pour la couleur. Ses maîtres Alessandro Allori et Santi di Tito n'étaient pas hommes à lui apprendre le secret qu'il cherchait. La lumière lui vint d'ailleurs. Il est bon de rappeler que la ville d'Urbino possédait alors un des plus grands ouvriers de la décadence, Baroche lui-même, c'est-à-dire le peintre amoureux des tons clairs, des formes gracieusement amollies, des carnations nourries de roses, comme a dit Reynolds. Baroche, qui venait de terminer (en 1579) son fameux tableau de la *Madona del popolo*, aujourd'hui au Musée des Offices, alla lui-même présider au placement de son œuvre à l'église Saint-Pierre d'Arezzo. Dans l'ardeur de ses vingt ans, Cigoli résolut d'aller voir cette merveille. Il partit avec son camarade Gregorio Pagani; il étudia le tableau de Baroche, et revint transfiguré. Il avait eu, lui aussi, sa vision sur le chemin de Damas.

Ce voyage à Arezzo fut un événement dans la vie de Cigoli; il marque une date dans l'histoire de l'École florentine. Baroche devint, pour le jeune peintre, le maître inspirateur et le modèle. Cigoli voulut connaître sa *Déposition de croix*, et il partit pour Pérouse, emmenant cette fois avec lui son ami, son rival Passignano, et il s'affermit ainsi dans son culte. En étudiant les œuvres de Baroche, il comprit que, dans cette grâce un peu maniérée, dans ces tons charmants où l'agréable était cherché aux dépens du sérieux, il se mêlait un élément venu d'ailleurs et qu'il importait de dégager; il sentit qu'au-dessus et au delà de Baroche, il y avait le Corrége. La distinction s'établit-elle bien nettement dans son esprit, il serait hasardeux de le dire; ce qu'il soupçonnait lui demeura toujours voilé à demi. Assurément, au lieu de chercher le Corrége dans Baroche, il aurait mieux fait de partir pour Parme et d'étudier face à face le grand maître qu'il aimait. Cigoli ne fit pas ce voyage. Baroche lui suffit, avec quelques œuvres de l'École vénitienne. Il combina ces divers éléments, et il parvint à se faire une manière assez personnelle, moelleuse, fondue, enveloppée d'un coloris suffisamment vigoureux, une manière peu florentine, mais qui devait plaire après les sécheresses de Bronzino et ses pâleurs blafardes. De là son succès, qu'on ne manqua pas d'exagérer hors de toute mesure. En un temps où l'on aimait à donner des surnoms aux peintres, Cigoli fut appelé le Corrége de la Toscane. C'était trop. Cigoli était un honnête artiste. Rien ne prouve qu'il ait accepté ce glorieux surnom; mais il est malheureux pour lui qu'il lui ait été donné.

Doué des qualités que nous avons dites, Lodovico Cardi était de ceux qui sont naturellement académiciens. Ce titre-là est fort prisé dans les époques de décadence. Le «Corrége de la Toscane» n'eut aucune peine à se faire admettre parmi les membres de l'Académie de peinture de Florence, et il donna pour son morceau de réception un tableau important, *Caïn et Abel*. Mais Cigoli n'était pas seulement un peintre; par son goût et son esprit, il se trouvait mêlé au mouvement littéraire de son temps, et il obtint bientôt d'être affilié à l'Académie de la Crusca. Cigoli y prononça un discours tout fleuri des métaphores à la mode; car il savait parler et il savait écrire. Rappelons à ce sujet que, fidèle aux leçons de Buontalenti, il avait composé un gros livre sur la mesure des divers ordres d'architecture. Au temps de Cinelli, c'est-à-dire en 1677, le manuscrit de Cigoli était conservé dans la *libreria* du sérénissime prince François de Toscane.

Mais laissons là le lettré et venons-en à l'œuvre du peintre. Dès 1586 il peignait, pour la confrérie de Saint-Jean de Figline, un *Martyre de saint Laurent*, qui est aujourd'hui au Musée des Offices, et qui

montre bien quelles étaient les tendances de la nouvelle École florentine. Il ne reste plus trace dans ce tableau de l'enseignement que Cigoli avait pu recevoir chez Alessandro Allori et chez Santi di Tito. En 1588, lors de l'entrée à Florence de Christine de Lorraine, il improvisa les peintures de l'arc de triomphe. Cigoli a fait ainsi beaucoup de décorations qui n'ont duré qu'un jour. Sans nous occuper des œuvres qui ont péri, nous retrouvons à l'Académie des beaux-arts un tableau qu'il peignit en 1596 et qui donne une excellente idée du talent de l'artiste, tout en montrant combien l'École florentine avait déserté ses glorieuses habitudes. C'est le *Saint François recevant les stigmates,* grande peinture provenant du couvent de San



LA FUITE EN EGYPTE (Musée du Louvre).

Onofrio. L'exécution en est large, facile et d'un beau pinceau ; la couleur est vigoureuse ; mais la partie importante du tableau, c'est la tête du saint, qui, dans sa vision extra-humaine, voit le Crucifié lui apparaître, et reçoit les blessures dont ses mains ouvertes doivent porter pour toujours la trace sanglante. L'expression est poussée très-loin dans cette tête inspirée, et, hâtons-nous de le dire, c'est par là que Cigoli demeure un peu Florentin.

Avec le *Saint François* nous touchons aux meilleurs jours du talent de Cigoli. Et cependant il devait peut-être aller plus loin encore dans le *Martyre de saint Étienne*, exécuté en 1597 à la demande de Zacharie Tonelli pour le couvent de Monte Domini. Ce tableau est aujourd'hui aux Offices, et nous serions tenté de le regarder comme le chef-d'œuvre du maître. Un artiste qui, par toutes sortes de raisons, était habile

à juger les œuvres de la décadence, Pierre de Cortone, considérait le *Martyre de saint Étienne* comme la plus belle peinture qu'on pût, de son temps, admirer à Florence. C'est là un jugement dont l'exagération autoriserait toutes les moqueries. La vérité est que le *Saint Étienne* est, pour l'époque déjà fâcheuse à laquelle il a été peint, un tableau presque sérieux et d'une certaine richesse de coloration.

Cigoli peignait beaucoup et il peignait vite. Les jeunes gens se pressaient dans son école, car aux derniers jours du seizième siècle, il était, avec Passignano, le meilleur représentant des idées nouvelles. Les travaux les plus divers occupaient son esprit et sa main. En 1600, lors des fêtes célébrées à Florence à l'occasion du mariage de Marie de Médicis, il peignit les décorations, il dessina les costumes pour les comédies qui furent jouées devant la cour. Cigoli devait travailler plus tard pour la reine de France, devenue veuve, puisqu'il donna le modèle du piédestal de la statue équestre qu'elle fit élever sur le Pont-Neuf en l'honneur de Henri IV. Il s'essaya aussi dans l'architecture; enfin, il a fait œuvre de sculpteur; il reste de lui, aux Offices, le modèle en cire d'un *Écorché* qui servit longtemps de guide aux élèves de l'Académie.

Clément VIII était encore pape lorsque Cigoli fut mandé à Rome pour peindre l'un des tableaux qui devaient décorer la basilique de Saint-Pierre. Il commença l'ébauche de son tableau de *SaintPierre guérissant le boiteux*. Mais ayant été rappelé à Florence par les fêtes du mariage du prince Cosme, il ne fit qu'un court séjour à Rome. Il y retourna peu après sous le pontificat de Paul V. Malgré les ennuis que lui suscita, dit-on, la jalousie des artistes romains, il termina son *Saint Pierre*, qui, on le sait par la gravure de Dorigny, était daté de 1606. Il se fit recevoir membre de l'Académie de Saint-Luc; il sortit vainqueur d'une sorte de concours dans lequel il eut à lutter avec Passignano et Caravage; il peignit à fresque la coupole de la chapelle de Paul V, à Sainte-Marie-Majeure; enfin il recevait du grand maître Alof de Vignacourt le titre de chevalier de Malte, lorsque, pris d'une fièvre maligne, il mourut à Rome le 8 juin 1613.

Nommer les élèves de Cigoli, dire qu'il forma le Feti, Aurelio Lomi, Biliverti, et surtout Cristofano Allori, c'est indiquer quel fut, aux jours de la décadence, son rôle dans l'École florentine. Il jeta l'art dans des voies inconnues à ses devanciers; il enseigna que la beauté du dessin et la grandeur du style ne sont pas les premiers éléments constitutifs d'un tableau; il substitua à la manière un peu sèche des maîtres qui cherchaient le contour robuste ou élégant, une manière plus enveloppée et plus onctueuse; enfin, en s'associant à Passignano pour faire prédominer la couleur, il prêta à l'École qui allait finir l'apparence mensongère d'une jeunesse nouvelle.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

MUSÉE DU LOUVRE. — *La Fuite en Égypte.* — *Saint François en contemplation.* — *Portrait d'homme.*

ANGLETERRE. — COLLECTION DE M. P. NORTON. — *Saint François.* Exposé à Manchester en 1857.

FLORENCE. — MUSÉE DES OFFICES. — *Le Martyre de saint Laurent.*

La Madeleine dans le désert. — *Saint François en prière.* — *Saint François recevant les stigmates.* — *Tête de femme.* — *Martyre de saint Etienne* (signé : LOD. CIG. F. 1597). Ce tableau, exécuté aux frais de Zacharie Tonelli, pour le couvent de Monte Domini, fut transporté aux Offices en 1814.

L'Ecorché, petite statue de bronze. Le Musée possède aussi le modèle en cire d'après lequel cette figure a été fondue.

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS. — *Jésus dans la barque.* — *Saint François dans la grotte* (du couvent d'Ognissanti). — *Saint François recevant les stigmates.* Ce tableau, qui passe pour un des chefs-d'œuvre de Cigoli, porte la date de 1596 et un monogramme formé d'un L et d'un C.

PALAIS PITTI. — *Descente de croix.* — *Saint François en prière.* — *Ecce Homo.* — *La Madeleine.* — *Portrait d'homme.* — *Les Pèlerins d'Emmaüs.* — *Une Mère avec son enfant.* — *L'Apparition de Jésus-Christ à saint Pierre* (signé : LODOVICO CIGOLI, ANNO 1610).

ÉGLISE SANTA CROCE. — *L'Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem*, tableau commencé par Cigoli et terminé par Biliverti. — *La Trinité.*

SANTA MARIA NOVELLA. — *Saint Pierre martyr écrivant le Credo avec son sang.*

MADRID. — *La Madeleine.*

MUNICH. — *Le Christ portant la croix.* — *Saint François d'Assises priant devant le crucifix.*

ROME. — SAINT-JEAN DES FLORENTINS. — *Saint Jérôme.*

SAINTE-MARIE-MAJEURE. — La coupole de la chapelle de Paul V.

SAINT-PÉTERSBOURG. — *David vainqueur.* — *Tobie et l'Ange.* — *La Circoncision.* — *Mariage de sainte Catherine.*

TURIN. — *Le Christ mort sur les genoux de la Vierge.*

VIENNE. — *La Vierge tenant le corps du Christ.*

VENTE JULLIENNE, 1767. — *La Fuite en Égypte;* 151 liv. 1 s. — *Le Baptême de Jésus-Christ* et *le Martyre de saint Étienne;* deux dessins, 12 livres.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Italienne. *Histoire, Portraits.*

CRISTOFANO ALLORI

NÉ EN 1577. — MORT EN 1621.



ÉCOLE Florentine.

Lorsque Cristofano Allori naquit à Florence, le 17 octobre 1577, l'ardente sève qui avait suscité en Toscane une si prodigieuse floraison de grands artistes et de grandes œuvres commençait à s'appauvrir et à s'éteindre. Le seizième siècle allait finir et avec lui cette forte école dont Michel-Ange avait été l'inspirateur, mais qui, perdue par l'imitation mal comprise des types qu'il avait créés, devait bientôt périr, comme toutes les écoles du monde, par l'exagération de son principe. Cristofano était né au sein d'une famille d'artistes qui, plus que toute autre, avait le culte de Michel-Ange et le goût des attitudes violentes. Son père, Alessandro Allori, était le propre neveu du Bronzino, peintre savant sans doute et respectable dans son erreur même, mais qui, toujours attentif à la reproduction des formes mises en honneur par le grand maître toscan, avait fini par substituer aux naïvetés de l'art sincère, le monotone effort du maniérisme le plus systématique.

L'énergie du dessin, la vérité anatomique des attitudes, le relief des fortes musculatures étaient donc pour

Cristofano Allori une tradition de parenté et comme un inévitable héritage. Son père, qui fut son premier maître, ne manqua pas de lui enseigner le secret des violences florentines; mais, par une loi de contraste dont l'histoire de l'art offre plus d'un exemple, Cristofano fut rebelle aux leçons paternelles, ou du moins son premier soin fut de les mettre en oubli dès qu'il eut atteint l'âge d'homme. L'art toscan venait précisément d'être envahi par un groupe de maîtres dissidents qui recherchaient de préférence la couleur, le charme et la liberté du pinceau. Cristofano se rangea sous leur bannière; et, au grand regret de son père, qui resta fidèle aux procédés de Bronzino, il abandonna insensiblement l'étude des types consacrés, la sécheresse du faire, la pureté parfois un peu dure du contour. Le spectacle de cette désertion remplit d'amertume les derniers jours du vieil Allori. Vainement des amis s'interposèrent pour ramener Cristofano au respect des traditions de sa famille; le jeune révolté ne voulut faire aucune concession, car son père — il le disait tout haut par la ville — n'était rien moins qu'un hérétique en peinture.

La mort d'Alessandro Allori, survenue le 22 septembre 1607, vint mettre fin à ces luttes de tous les jours. Cristofano, qui avait alors trente ans, était déjà un maître considérable dans Florence. Dès 1602, il avait peint pour l'une des chapelles de l'*Annunziata* un important tableau religieux dans lequel il avait donné place au portrait de son père, œuvre ferme et sûre dont Baldinucci fait le plus vif éloge [1]. Il faut dire que le jeune peintre avait complété son éducation sous Santi di Tito, et qu'avec Grégorio Pagani, qui fut à la fois son camarade et son maître, il avait étudié le paysage et le modèle vivant. Ce fut, en effet, l'une des singularités de la jeunesse de Cristofano que de le voir revenir à la nature, depuis longtemps dédaignée par les imitateurs de Michel-Ange. On raconte qu'ayant à peindre un *Saint François*, il prit pour modèle un capucin qu'il eut la patience de faire poser pendant quinze jours pour terminer un œil dont il n'était pas satisfait. Enfin Cristofano Allori fut vivement impressionné par le talent de Cigoli, autre déserteur de l'atelier du vieil Alessandro : tempérament souple et libre, le Cigoli, qui avait étudié tour à tour Corrége, Baroche et les Vénitiens, révélait aux Florentins une chose qu'ils connaissaient mal — la couleur. Animé par de pareils exemples, Cristofano réchauffa et affranchit son imagination; il amollit son pinceau, et — ce n'est pas un mince accident dans sa vie — il copia la *Madeleine* du Corrége, oubliant de son mieux la sécheresse austère de Bronzino pour les palpitantes morbidesses du maître de Modène.

Cristofano Allori était d'ailleurs une nature ardente et facile aux plaisirs. Il avait pris la vie florentine par ses côtés les plus charmants : beau cavalier, alerte danseur, musicien presque savant, il était de toutes les fêtes et dépensait en aventures folles un temps que, dans l'intérêt de sa gloire, il aurait pu mieux employer. Ces dissipations extérieures lui devinrent bientôt fatales. Baldinucci rapporte, et c'est là la douloureuse légende de la vie de Cristofano, qu'épris d'une des plus belles filles de la ville, la Mazzafirra, il vécut longtemps sous le charme amer de cette enchanteresse, dont les caprices firent sa joie quelquefois et plus souvent son martyre. Le matin, elle le recevait avec le cœur sur les lèvres; le soir, elle ne le reconnaissait plus! D'ailleurs elle adorait le luxe et ses splendeurs coûteuses, et comme, malgré son bon vouloir, Allori n'était pas assez riche pour satisfaire aux fantaisies de chaque matinée, sa maîtresse prit un autre amant, et deux peut-être. Dès lors, en proie aux cruelles exigences de cette sœur aînée de Manon Lesçaut, la vie de Cristofano Allori fut un long supplice Il voulut se venger avec son pinceau, ou du moins il éternisa, sous la forme d'une allégorie un peu forcée, le souvenir de sa misère et de sa défaite. Dans un tableau qui, lors du premier empire, a figuré au musée du Louvre, et qui, depuis 1815, a repris sa place au palais Pitti, Allori peignit de sa main la plus zélée Judith, qui, après avoir tranché la tête à Holopherne, retourne triomphante à Béthulie. Plein de l'image qui le poursuivait sans cesse, il donna à la belle juive les traits impérieux de la Mazzafirra; l'on ajoute qu'il fit le portrait de la mère de sa maîtresse dans la servante du second plan, et que, pour peindre la tête sanglante du roi « si méchamment mis à mort par Judith, » il crut ne pouvoir mieux faire que de reproduire, à l'aide d'un miroir, sa propre physionomie. Telle est la tradition qu'on raconte à propos du tableau du palais Pitti. Sans la contester, je la crois inexacte ou exagérée en un

[1] Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*, IX, 531.

point. La tête d'Holopherne, quoi qu'en dise Baldinucci, ne doit pas être le portrait d'Allori : c'est un masque essentiellement idéal et largement dessiné à la manière florentine. Quant au visage de Judith, il a un peu plus d'individualité, et nous n'en pouvons dire qu'une chose, c'est que si la Mazzafirra était aussi belle, elle devait être adorable : en présence de cette image charmante, victorieuse, splendide, les plus folles tendresses de Cristofano sont désormais expliquées.



JUDITH EMPORTANT LA TÊTE D'HOLOPHERNE.

Le musée du Louvre a possédé jadis, en même temps que la *Judith*, un tableau des plus importants d'Allori, *Saint Julien l'Hospitalier*. Mais cette composition, que Lanzi cite comme le chef-d'œuvre du maître[1], a repris au palais Pitti la place dont les fatalités de la conquête l'avaient momentanément privée. Aussi ne reste-t-il plus au musée qu'un seul ouvrage de Cristofano, ouvrage évidemment secondaire et qui ne peut donner de son talent une idée très-haute. Je veux parler du tableau semi-historique, semi-imaginaire,

[1] Lanzi, *Histoire de la peinture en Italie*, I, 345.

où il a représenté *Isabelle d'Aragon implorant Charles VIII.* La scène est mal composée, le groupe n'y présente aucune unité. L'attitude de Charles VIII est à la fois forcée et banale : c'est vraiment un roi de comédie; quant à la princesse agenouillée et pleurante, elle ne manque pas d'une certaine expression, et c'est là seulement que le génie de Florence a laissé sa trace. Le dessin, dans ce tableau, est vague et insuffisant, car on n'y sent point les formes sous les plis des costumes. Mais l'œuvre se maintient par quelques qualités pittoresques; les vêtements sont largement traités, les ajustements ont un goût luxueux et riche, et Cristofano a surtout peint *con amore* les splendides orfévreries qui scintillent sur le manteau royal.

Malgré les dissipations de sa vie, malgré les douloureuses aventures de son cœur, Cristofano Allori a travaillé plus qu'on ne le dit d'ordinaire. Les églises et les palais de Florence ont gardé des preuves de son activité, et l'on sait aussi qu'il a peint plusieurs portraits, entre autres celui de Madeleine Scarlatti, dont la radieuse beauté fut l'une des merveilles de ce temps heureux. Toutefois les portraits de Cristofano sont bien inférieurs à ceux de son père, qui, malgré la précision un peu sèche de leurs lignes et la dureté de leurs carnations, ont du moins le mérite de conserver religieusement le caractère des modèles. Cristofano Allori, placé sur l'extrême limite du seizième siècle, n'a plus la sincérité d'accent qui fut l'honneur de cette époque. Il est entaché de fantaisie; le maniérisme ne l'épouvante pas, et il recherche quelquefois la grâce au point de toucher à la mignardise. On en peut voir une preuve à Florence dans son *Jésus endormi sur la croix*, tableau d'un sentiment un peu fade et qui, d'après le témoignage des juges les plus compétents, fait vaguement songer aux blancs Amours de l'Albane.

On a dit que Cristofano avait eu dans sa vie des heures mauvaises qui finirent par en abréger la durée. Mais l'histoire est moins romanesque que la légende. Elle raconte, en simple prose, que l'auteur de la *Judith* se fit un jour au pied une blessure profonde. La plaie, mal soignée, s'aggrava, et les chirurgiens déclarèrent un matin que pour sauver l'artiste, il fallait couper le membre malade. Allori ne se sentit pas le courage de subir cette opération. Faiblement attaché à l'existence qui parfois lui avait été si amère, il attendit tranquillement la mort, ne peignant plus que de petits tableaux et des paysages. On apprit un jour dans Florence que Cristofano venait de mourir (1621). Il n'avait guère que quarante-quatre ans, et il s'éteignait au moment grave où son talent allait peut-être se déployer plus large et plus fort.

Bien que sa peinture ait plus d'éclat que d'harmonie, bien qu'il ne soit pas toujours heureux dans le mélange de ses nuances, Cristofano Allori est l'un des rares coloristes de l'école florentine. Il se rattache à la transformation que subit l'art toscan à la fin du seizième siècle; mais, à tout prendre, il n'est que lieutenant dans la petite armée de Cigoli. La pureté de la forme n'est plus son rêve exclusif; son idéal a baissé de niveau; son dessin ignore l'ampleur des maîtres du beau temps. On comprend, à voir son œuvre inégale, que le génie de la Toscane commence à s'épuiser; on devine que Florence s'en va.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Cristofano Allori a quelquefois pris, comme son père, le surnom de Bronzino; mais pour éviter toute méprise, les historiens modernes ont refusé de sanctionner ce caprice, et l'on réserve exclusivement aujourd'hui à Angiolo Bronzino, oncle du premier Allori et grand-oncle du second, le nom qu'il a illustré.

L'œuvre de Cristofano n'a pas souvent exercé le burin des graveurs, et cependant ses tableaux ne sont pas aussi rares que le disent les dictionnaires biographiques. Parmi ses productions principales, il faut mentionner :

Au Musée du Louvre, *Isabelle d'Aragon implorant Charles VIII.*

A Montpellier, la *Vierge embrassant l'enfant Jésus* et *David tenant l'épée de Goliath* (étude).

Au Musée de Florence, le *Portrait de Cristofano Allori*, *Jésus endormi sur la croix*, la *Vierge et l'enfant Jésus*, *Judith tenant la tête d'Holopherne* (réduction du tableau du palais Pitti), *la Fraction du pain* (ébauche), la *Madeleine* (copie d'après Corrége), *l'Adoration des rois*, la *Madeleine pénitente*, etc., etc.

Au Palais Pitti, *Judith* et *Saint Julien l'Hospitalier*.

Au Musée de Madrid, les portraits de Christine de Lorraine, d'une Grande Duchesse et d'un Grand Duc de Toscane.

A Munich, *Jupiter et Mercure chez Philémon et Baucis.*

Nos recherches ne nous fournissent aucun renseignement sur le prix des tableaux de Cristofano Allori qui ont pu figurer dans les ventes publiques.

Impr. Bénard et Comp., rue Damiette, 2.



École Florentine *Histoire, Tableaux de Genre*

GIOVANNI MANNOZZI

GIOVANNI DA SAN-GIOVANNI

NÉ EN 1590. — MORT EN 1636.



Baldinucci, qui a l'enthousiasme facile, n'a pas consacré moins de cent vingt pages à la biographie de Giovanni Mannozzi. Nous admirons un si beau zèle, mais nous ne l'imiterons pas. Honorer d'un si long commentaire l'œuvre d'un pareil peintre, n'est-ce pas faire injure aux maîtres éternels? Mannozzi eut sans doute du talent et de l'esprit; il est singulier, il a fait à sa façon du réalisme et de l'art vulgaire, il a cru que la fresque, le noble procédé dont s'étaient servi les créateurs sérieux et émouvants, pouvait non-seulement sourire, mais rire aux éclats, et par ces raisons et par bien d'autres, il est un accident dans l'histoire que nous racontons. Son caractère (et nous ne voyons vraiment pas ce qu'il y a de si glorieux dans son aventure), c'est d'avoir été le moins florentin de tous les peintres.

Cet étrange artiste était cependant né à San Giovanni, dans le val d'Arno, c'est-à-dire dans le pays de Masaccio et de Léonard. Il y vint au monde en 1590, et le nom de sa patrie ayant été ajouté à son nom, on l'appela presque toujours Giovanni da San Giovanni. Son père s'était mis en tête d'en faire un homme d'église; mais l'esprit extravagant de Mannozzi — c'est son biographe qui le traite de cette façon cavalière — se prêta si peu à la

fantaisie de sa famille, qu'après avoir consterné les siens par cent tours de son métier, il se sauva à Florence. Il se fit admettre dans l'atelier de Matteo Rosselli, qui passait pour un homme de bon conseil, et dont, en ces temps de décadence, l'école était très-fréquentée. A l'atelier, Mannozzi continua ses folies, mais il travailla, il lut les historiens et les poëtes, et il s'étudia à dessiner d'après nature. Rosselli s'intéressa à ce jeune écervelé et bientôt il l'associa à ses propres travaux.

Les choses réussirent au gré du maître et de l'élève. En 1616, Mannozzi était déjà un peintre, et plus particulièrement un « fresquiste » assez distingué pour qu'il fût jugé digne de travailler pour le duc Cosme II. Il peignit, à l'entrée de la ville, du côté de la Porta Romana, la façade d'une maison, décoration compliquée que Florence admira beaucoup, mais qui n'a pu résister aux influences mauvaises du soleil et du grand air. Mannozzi peignit aussi la coupole du couvent des frères dell' Osservanza, et, près des anciennes prisons qu'on appelait les *Stinche,* un tabernacle où il avait représenté le Christ bénissant les hommes charitables qui prennent souci des prisonniers et de leurs misères. Cette peinture existe encore. En 1619, Mannozzi fut enrôlé au nombre des peintres que le sénateur Niccolo dell' Antella avait chargés de décorer la façade de sa maison sur la place Santa Croce. Il peignit le blason de ce grand seigneur, un *amorino* endormi près d'un cygne, les figures de la *Fidélité,* de la *Justice,* de la *Peinture,* de la *Méditation* et plusieurs autres allégories. Parmi les artistes auxquels Mannozzi était associé, il y avait des peintres éprouvés, notamment son maître Matteo Rosselli et Passignano. Ceux-ci remarquèrent bien vite que Giovanni était plus habile qu'eux à peindre les animaux et ils le chargèrent charitablement d'exécuter, ici une louve, là un lion, qui, dans les panneaux qu'ils décoraient, devaient accompagner les figures de femmes qui représentaient Sienne et Florence. Aussi, le succès fut-il pour lui, et Giovanni, heureux et fier, alla travailler un moment dans sa ville natale, où son talent lui fit pardonner les fautes de son enfance indisciplinée.

A son retour à Florence, Mannozzi reçut du prince Don Lorenzo la mission de peindre quelques tableaux à l'huile pour sa villa de Castello. Deux de ces tableaux sont au Musée des Offices, et au milieu des œuvres sévères qui les entourent, ils font une assez singulière figure. Le premier, dont le sujet semble emprunté aux spectacles intimes des faubourgs, représente Vénus qui, en mère prudente, peigne les cheveux de son fils. Mannozzi était de ceux qui traitent les dieux avec irrévérence ; il a enlevé à Vénus ses deux séductions ordinaires, la nudité et la beauté. En effet, sauf le cou, qui est découvert, sa Vénus est habillée et c'est une servante d'auberge; l'Amour n'est qu'un *ragazzo* des rues. Et d'ailleurs nous montrer à leur toilette ces deux êtres que l'antiquité avait rêvés charmants, n'est-ce pas une idée qu'on a le droit de trouver étrange ? La peinture est un peu grossière, les chairs sont rougeâtres, les ombres sont lourdes. Il y avait évidemment chez Mannozzi un certain parti pris d'étonner le spectateur et peut-être de l'irriter. Son autre tableau n'est pas moins curieux, mais il révèle un art plus fort : c'est le *Coucher de la Mariée,* et ce titre à la Baudouin est le seul en effet qui convienne à cette composition, immense tableau de genre où les figures sont de grandeur naturelle. La scène représente un intérieur d'appartement : un jeune mari est couché dans un lit dont les matelas sont galamment fleuris de roses ; le torse nu, il tend les bras, il sourit, il appelle du geste et du regard la jeune fille que ses femmes ont commencé à déshabiller et qui se débat, pleine de désirs et de craintes. L'exécution est rude et sauvage ; les types ont une certaine laideur voulue et qui n'est pas sans caractère ; mais l'expression est poussée très-loin. Ainsi, si Mannozzi a cessé d'être florentin par la vulgarité de ses types, il l'est encore un peu par son habileté à faire rayonner les visages et à exprimer les émotions intérieures.

En 1620, la mort enleva à Mannozzi un de ses premiers protecteurs, le grand-duc Cosme II. L'insouciant artiste ne se laissa pas abattre par le chagrin, et il eut une part considérable à l'exécution des peintures décoratives placées à San Lorenzo lors des funérailles du prince. Il montra, en cette circonstance, qu'il avait le travail facile, car trois jours avant la cérémonie, il n'avait pas encore pris le pinceau ; il fut cependant prêt à l'heure dite. On suppose que c'est peu après la mort du grand-duc qu'il partit pour Rome. Baldinucci prétend qu'il fit ce voyage, moins pour s'instruire et étudier les chefs-d'œuvre des maîtres que pour dépenser gaiement quelques centaines d'écus qu'il avait amassés contre sa coutume. Il les dépensa, en effet, et, en quelques

jours, il se trouva sans ressources sur le pavé de la grande ville. Il contemplait avec mélancolie sa bourse vide, lorsqu'il rencontra un de ses amis de l'atelier de Rosselli, Francesco Furini. Celui-ci lui vint en aide: Giovanni reprit courage, mais il fallait vivre, et il dut se mettre aux gages d'un marchand de tableaux, qui exploita sa misère et son talent. Il parvint cependant à se faire quelques relations et s'introduisit auprès du cardinal Bentivoglio, qui venait de faire peindre par le Guide, dans son palais de Monte Cavallo, le fameux



LA MADONE ET L'ENFANT JÉSUS.

Char de l'Aurore. Il offrit au cardinal de donner un pendant à cette œuvre, alors fort admirée, et demanda la faveur de peindre sur la muraille voisine, le *Char de la Nuit*. Le cardinal le crut fou. Il finit cependant par accorder l'autorisation demandée, et Giovanni se mit à l'œuvre avec son camarade Furini. Mais ils n'étaient pas au bout de leurs peines. Lorsque le matin, les deux peintres venaient reprendre leur travail, ils s'apercevaient qu'on avait effacé pendant la nuit ce qu'ils avaient fait la veille: Giovanni ne savait à quel saint se vouer; il sentait vaguement que les démons avaient leur part dans cette tragique aventure. Il ne se trompait pas. Ces démons étaient deux artistes — des Français, dit Baldinucci — qui avaient intérêt à compromettre Mannozzi dans l'esprit du cardinal. Le peintre florentin, s'étant caché une nuit, les surprit dans l'accomplissement de leur œuvre diabolique; il rompit une côte à l'un de ces mauvais plaisants, il cassa le

bras à l'autre, et les laissa demi-morts sur le théâtre de leur crime. Cette histoire fit du bruit, et Mannozzi, ayant achevé sa fresque, se trouva vengé par l'applaudissement du cardinal et de ses amis.

On ignore combien de temps Giovanni séjourna à Rome. Il ne paraît pas y avoir beaucoup travaillé : mais on cite de lui la chapelle de Saint-Charles Borromée à Santa Maria de' Monti, la tribune de l'église des Quatre-Saints-Couronnés, et trois figures d'anges à San Grisogono in Trastevere. A son retour à Florence, il reprit sa vie aventureuse, bien qu'une maladie cruelle, la goutte, vînt de temps à autre le clouer à son fauteuil. Mais sa bonne humeur n'en subit aucune atteinte. La liste est longue des plaisanteries de ce joyeux compagnon : il nous suffira d'en citer une. Une corporation religieuse lui avait demandé un tableau représentant la *Charité*. Mannozzi y travaillait ou prétendait y travailler dans un profond mystère, et il promettait une merveille aux membres de l'association. Enfin, il envoie son tableau, strictement recouvert d'une toile qui le cachait à tous les yeux. Ce voile enlevé, on voit apparaître, au lieu de la Charité attendue, deux ânes occupés à se gratter l'un l'autre. On aurait pu crier au scandale ; mais les Florentins connaissaient leur peintre et ils se contentèrent de rire.

Ces plaisanteries ne paraissent pas avoir nui à Mannozzi ; elles le servirent même auprès du grand-duc Ferdinand II, qui, lorsqu'il était à sa villa de Pratolino, aimait à y voir le facétieux artiste. Celui-ci y peignit *Diane et ses nymphes revenant de la chasse*. Il fit aussi à Castello, au palais Pitti, à Pistoie, des mythologies ou des scènes religieuses. Nous ne pouvons le suivre dans ses immenses travaux ; car cet ami du plaisir et des longs repas était en réalité un artiste infiniment laborieux. Atteint d'un mal qui parfois le faisait cruellement souffrir, il trouvait encore la force de travailler ; mais les sources de la vie s'épuisèrent vite chez un homme qui n'avait jamais cru à la sagesse. Giovanni Mannozzi était jeune encore lorsqu'il mourut à Florence, le 9 décembre 1636.

S'il faut parler en toute franchise, nous n'attachons qu'un intérêt très-secondaire aux peintures religieuses de Giovanni. Il avait en lui-même une si merveilleuse confiance, que la plupart de ses œuvres manquent de conviction et de sérieux. A ces décorations faites de pratique, on doit préférer les fresques ou les tableaux dans lesquels il a subi l'autorité de la nature et cherché à traduire la vérité dans son mouvement, parfois même dans ses laideurs. Chose étrange pour un Florentin, il fut surtout un peintre de genre. Sa *Réunion de Chasseurs*, qu'on voit au palais Pitti, est un de ses meilleurs ouvrages, et nous croyons qu'il faut tenir compte aussi de sa petite fresque des Offices, qui montre un groupe de buveurs joyeusement attablés. Certes, les grands maîtres religieux du quinzième siècle auraient malaisément imaginé que le noble procédé dont ils s'étaient servis pût un jour s'égayer à ce point et se hasarder jusqu'aux confins de la caricature ; mais Mannozzi a manié la fresque avec une liberté expressive, avec une audace heureuse ; et si, lorsqu'il s'agit d'un art si grave, l'esprit peut servir d'excuse, Mannozzi est excusé.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

MUSÉE DU LOUVRE. — La *Charité*, dessin à la plume et à la pierre noire.

FLORENCE. MUSÉE DES OFFICES. — *Vénus qui peigne l'Amour.* — Le *Coucher de la Mariée.* — La *Plaisanterie du Vin.* — La *Peinture* (fresque). — *Jésus servi par les anges.* — *Mariage de sainte Catherine.* — Le portrait de l'artiste.

PALAIS PITTI. — *Réunion de Chasseurs.* — La *Madone et l'enfant Jésus.* — *Portrait d'un Cuisinier.*

CLOITRE D'OGNISSANTI. — Cinq fresques relatives à l'histoire de saint François.

SANTA CROCE. — La voûte de la chapelle Bellacci représentant divers épisodes de la vie de saint André.

CLOITRE DE SANTA MARIA NUOVA. — La *Charité* (fresque).

MAISON DE MICHEL-ANGE. — Mannozzi a peint dans la galerie Buonarroti des *Enfants portant des guirlandes*. Ces figures ont beaucoup de mouvement et de relief.

Il existe dans la via Ghibellina, près du palais du Podestat, une fresque de Mannozzi représentant un *Grand seigneur faisant l'aumône à des prisonniers.*

ROME. ÉGLISE DES QUATRE-SAINTS-COURONNÉS. — Les peintures de la tribune.

VENTE RANDON DE BOISSET. 1777. — La *Charité représentée par une femme et trois enfants.* Dessin à la sanguine et à la pierre noire, gravé à l'eau-forte par Zuccarelli, 73 livres.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



Ecole Florentine. *Histoire, Allégories.*

PIETRO TESTA

NÉ VERS 1611. — MORT EN 1650.



A la sympathie que peut éveiller dans l'esprit le talent de Pietro Testa, s'ajoute le mystérieux intérêt qu'inspire une mort tragique. Les flots du Tibre savent le secret de sa fin, mais ils n'ont pas dit si l'artiste périt par suite d'un accident vulgaire, ou si, résolu à s'affranchir des ennuis qui tourmentèrent sa vie, il n'a pas couru lui-même au fatal dénoûment. Les circonstances avaient cependant souri au début de Pietro Testa. Né à Lucques, à une date que les historiens n'ont pu fixer encore, mais qui ne doit pas s'écarter beaucoup de celle indiquée par Baldinucci (1611), il reçut, en raison de son origine, le surnom de *Lucchesino*. On ne dit pas quel fut son maître. Il était évidemment fort jeune lorsque, curieux de s'instruire dans l'art, il arriva à Rome, où il devait d'ailleurs passer presque toute sa vie. Il se mit d'abord sous la conduite du Dominiquin, et comme la chronologie, en ce qui touche Pietro Testa, a été quelque peu embrouillée par les biographes, nous ne croyons pas inutile de noter que les premières fréquentations du disciple et du maître doivent être antérieures à 1629, époque à laquelle le Dominiquin partit pour Naples. Le Lucchesino eut toujours pour lui le plus profond respect, et quoique, dans son œuvre, mélangé d'influences diverses, il lui ait fait plus d'une infidélité, il se montra constamment fier d'avoir appris son métier sous la discipline du peintre bolonais.

Pietro Testa, inspiré par les plus intelligentes ardeurs, donna à l'enseignement du Dominiquin un complément, on pourrait presque dire un correctif. Il étudia, le crayon à la main, les nobles vestiges de l'art

antique, il emplit ses portefeuilles de croquis d'après les statues, les bas-reliefs, les ruines de toutes sortes. C'était un dessinateur infatigable. La mémoire ainsi meublée, il put, tout jeune encore, essayer des compositions compliquées. Il dut à ses dessins et aussi à ses eaux-fortes, la meilleure part d'une réputation qui commença de bonne heure, et qui, quoique bien amoindrie, dure encore. Le dix-huitième siècle, dont il semble par avance avoir deviné le goût, fit grand cas des inventions du Lucchesino. « L'on reconnoît, dit Mariette, dans les desseins de Pietro Testa un génie fécond et poétique, et à qui l'exécution coûte peu. Quoique maniérée, la plume de cet artiste plait infiniment par sa légèreté; plus d'effet rendroit ses desseins extrêmement piquants. »

Bien qu'il fût déjà fort habile, Pietro Testa croyait qu'il avait encore quelque chose à apprendre, et, après le départ du Dominiquin, il se mit en quête d'un autre maître. A quelle porte pouvait-il aller frapper, sinon à celle de Pierre de Cortone, le héros, le triomphateur de ces temps de décadence? Il ne fut pas mal accueilli, et, dès lors, il se trouva dans un atelier actif, vivant et singulièrement informé des modes nouvelles. Il ne semble pas qu'il fut complétement à son aise dans ce milieu remuant et léger. La raideur de son caractère, l'âpreté d'une mélancolie persistante, une admiration trop peu déguisée pour le Dominiquin, dont le talent était médiocrement goûté chez Pierre de Cortone, d'autres défauts ou peut-être d'autres qualités, l'empêchèrent d'être tout à fait de la maison, comme le furent par exemple Ciro Ferri, Romanelli et quelques maniéristes de la même École. Au milieu de ces bons compagnons, qui menaient si gaiement le deuil de la peinture italienne, il parut tiède, il parut froid. L'incompatibilité d'humeur entre le disciple et le maître ne tarda pas à se manifester par des paroles amères, si bien qu'un beau jour Cortone signifia à Pietro Testa qu'il n'était pas satisfait de ses allures et lui conseilla d'aller étudier ailleurs. Le mot était clair, il fut compris, et l'on se sépara pour toujours.

Tel est le récit de Baldinucci. Nous n'avons aucune raison de ne pas l'accepter; mais l'œuvre de Pietro Testa démontre que, si court qu'il ait été, son séjour dans l'atelier de Pierre de Cortone ne fut pas sans influence sur son talent. Il reste à Florence, au Musée des Offices, un tableau du Lucchesino dans lequel l'enseignement de ce maître dangereux demeure visible : c'est la *Mort de Didon*. Déjà montée sur le bûcher, la reine de Carthage se perce le sein et expire en présence de ses suivantes. La composition a du fracas, l'élément pittoresque y domine et l'antiquité y est comprise au point de vue de la tragédie du dix-septième siècle et comme l'entendaient les plus fidèles disciples de Cortone. L'exécution seule est rude et imparfaite, Testa étant toujours resté en peinture un ouvrier assez secondaire.

Lorsqu'il eut quitté Pierre de Cortone, le Lucchesino se trouva seul dans Rome, mais il ne s'y trouva pas sans appui. Il avait connu, quelque temps auparavant, le cavalier Cassiano del Pozzo, le généreux Mécène à qui les artistes faisaient volontiers leur cour et dont l'inépuisable bienveillance fut utile à tous. Testa fit pour le *cavaliere* un grand nombre de dessins, et Baldinucci en a vu un recueil qui ne formait pas moins de cinq volumes. C'étaient des croquis d'après les monuments romains, et même des compositions inspirées de l'antique. Testa trouva donc l'occasion de s'employer chez Cassiano del Pozzo; il y eut une autre fortune, car c'est là qu'il rencontra le Poussin.

Il nous reste un témoignage des relations de Pietro Testa avec le cavalier del Pozzo dans une lettre que l'artiste adressa à son protecteur, le 26 août 1632, et qui est datée de Lucques. Il y parle d'un tableau qu'il est sur le point d'achever et qu'il compte apporter avec lui lors de son prochain retour à Rome. Ce tableau est vraisemblablement la *Présentation de la Vierge au Temple*, qui fut placée à Santa Croce, c'est-à-dire dans l'église des Lucquois, et que Filippo Titi qualifie d'*opera ben' intesa*. Le recueil de Bottari, qui nous a conservé cette pièce, renferme aussi deux autres lettres de Pietro Testa. Elles sont également adressées au cavalier del Pozzo, et portent la date du mois de septembre 1637. C'est dans l'une de ces lettres que l'artiste fait mention de *Monsu Pussino*, notre Poussin, et il en parle d'un ton qui donne à penser qu'il appréciait à leur valeur le mérite et le caractère de l'illustre maître français. Mais les deux lettres de Pietro Testa nous apprennent autre chose : elles nous disent qu'au moment où il les écrivait, le pauvre artiste était en prison, non qu'il eût commis quelque méfait, mais sans doute parce qu'un créancier impitoyable l'avait

séquestré pour lui donner le loisir de songer aux moyens de payer sa dette. On sait en effet, par de nombreux témoignages, que Testa n'était pas riche. S'il avait eu du succès comme dessinateur et comme aquafortiste, il avait peu réussi comme peintre. Ses tableaux sont en très-petit nombre. A l'église San Martino de' Monti, il peignit la *Mort de saint Ange*, œuvre « *di maniera gagliarda* », dit Filippo Titi. D'après Baldinucci, il fit aussi quelques fresques dans le jardin de monsignor Muti. Nous avons parlé de son tableau pour l'église de la nation lucquoise : c'est à peine si l'on en pourrait citer deux ou trois autres. La peinture n'était pas le fait de Pietro Testa. « Son coloris, a dit un bon juge, était faible et ne répondait pas à la force de son dessin et à la distinction de ses pensées [1] ». Aussi préférait-il au pinceau du peintre la



L'ÉDUCATION D'ACHILLE (Musée du Louvre).

plume du dessinateur ou la pointe du graveur à l'eau-forte. Mais cette besogne n'était pas faite pour l'enrichir. Il semble que Pietro Testa ait cherché partout des protecteurs et qu'il n'ait été encouragé que par le cavalier del Pozzo. Les dédicaces inscrites au bas de ses estampes prouvent qu'il n'eût pas été fâché d'obtenir l'appui des prélats de la cour de Rome et des gens d'église. Il composa et grava (après 1644) une grande pièce amphigourique où l'on voit la *Paix se servant des couleurs qu'Iris lui fournit pour peindre le portrait d'Innocent X.* Ces œuvres n'eurent qu'un faible succès, et la vie du pauvre artiste demeura précaire et tourmentée. Sandrart, qui rencontra Pietro Testa lors de son voyage à Rome, nous dit qu'il était fort mal en point, et fut obligé de venir en aide à son infortune. Les biographes, curieux de savoir la raison des choses, prétendent que le Lucchesino n'est pas exempt de tout reproche : un caractère peu sympathique, un sentiment exagéré de sa valeur, une propension fâcheuse à dénigrer les ouvrages de ses confrères, telles auraient été,

[1] F. Reiset. *Notice des Dessins exposés au Musée du Louvre*. 1866.

— avec les imperfections de son talent, — les causes qui l'auraient empêché de se faire de solides amitiés. Aux ennuis de la misère, il ajouta les tristesses de l'isolement.

Faut-il croire que Pietro Testa perdit courage, et que si, en 1650, son cadavre fut un jour trouvé dans les flots du Tibre, c'est parce qu'il aurait cherché à échapper par une mort volontaire aux tourments de sa situation? On l'a dit, et la conjecture n'a rien d'invraisemblable. Ceux qui ont adopté cette version n'ont pas manqué de faire remarquer qu'en 1648, le Lucchesino avait composé et gravé une grande planche représentant la *Mort de Caton :* l'inscription latine que porte cette estampe semble indiquer que la pensée du suicide ne déplaisait pas à Pietro Testa. Mais cette preuve ne saurait suffire à fixer nos doutes. Baldinucci, qui évite de se prononcer, donne de la mort de l'artiste une explication toute naturelle. Il s'agirait d'un simple accident : comme il était un jour occupé à dessiner au bord du fleuve, il se serait laissé choir sur la pente, soit que le terrain ait manqué sous son pied, soit que le vent ayant enlevé son chapeau, il ait fait un faux mouvement pour l'atteindre. « Ainsi, écrit-il, mourut le pauvre Pietro Testa : son corps, reconnu le lendemain, fut enseveli à l'église de Saint-Blaise. »

Les tableaux de Testa, nous l'avons dit, comptent à peine dans son œuvre; mais il reste de lui un assez grand nombre d'eaux-fortes et de compositions à la plume ou au crayon. Nous avons déjà cité le sentiment de Mariette sur ses dessins. De Piles les a jugés avec moins de bienveillance : « On y voit, dit-il, beaucoup d'imagination, de gentillesse et de pratique; mais peu d'intelligence dans le clair-obscur, peu de raison et peu de justesse. » Il y a plus d'une vérité dans ces observations. Ce qui frappe le curieux lorsqu'il feuillette aujourd'hui l'œuvre de Testa, c'est l'abondance d'une invention sans critique, l'ingéniosité du motif et du symbole, et, sauf en quelques pièces où se reconnaissent le disciple du Dominiquin et l'ami du Poussin, l'incertitude du style, l'absence de sérieux et d'idéal. Souvent Pietro Testa songe à la fantaisie et à la grâce, et bien qu'il se contente d'une élégance un peu hasardeuse, c'est là qu'il a le mieux réussi. Dans ce genre, trois planches doivent surtout être distinguées. *Vénus et les Amours*, *Vénus et Adonis*, la *Jeune Fille surprise par les Amours* sont les caprices d'un talent assez original, qui trouve, sans les chercher trop, l'accent pittoresque et le trait spirituel. Le travail de la pointe y est vif, léger, plein de séductions piquantes. Testa a quelquefois été plus sérieux : la *Mort de Caton*, les *Sept Sages de la Grèce* (1648) visent au grand, et le dessin du Louvre, l'*Éducation d'Achille*, rappelle que Testa a, pour un instant, vécu dans la familiarité d'un maître austère. Ses fonds de paysage sont nobles et purs, avec des montagnes poussinesques et des arbres héroïques. Mais à ces inspirations honorables se mêlent les pauvretés, les coquetteries d'un artiste de la décadence. Parfois les figures de Testa sont d'une longueur démesurée et d'un galbe mesquin; ses Vierges ont un certain air galant, ses anges ressemblent à ses amours. Le Lucchesino a traversé l'atelier de Pierre de Cortone — et il l'avoue.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Bartsch a décrit avec détail les eaux-fortes de Pietro Testa. Nous nous bornerons à rappeler que son œuvre, réuni par Mariette, ne comptait pas moins de 92 pièces.

Musée du Louvre. — *Vue du Tibre* (dessin au bistre). — *L'Éducation d'Achille*, dessin au crayon lavé d'encre de Chine. Ce dessin, qui a appartenu à Mariette, a été gravé par Cesare Testa, le neveu de Pietro.

Florence. — Musée des Offices. — *La Mort de Didon*. — Le portrait de l'artiste.

Lucques. — Nous ne savons si les œuvres mentionnées par Baldinucci se retrouvent encore dans les églises de Lucques.

Montpellier. — Collection Atger. — *Les Sciences*, allégorie (dessin à la plume et au bistre).

Rome. — Musée du Capitole. — *Joseph vendu par ses frères*, tableau cité par Lanzi comme un *pezzo assai considerato*.

Vente Hoevenaar. 1693. — Le *Sacrifice d'Abraham*; 300 florins. Testa a gravé ce sujet à l'eau-forte. Un dessin d'après le même motif a figuré en 1826 à la vente Denon.

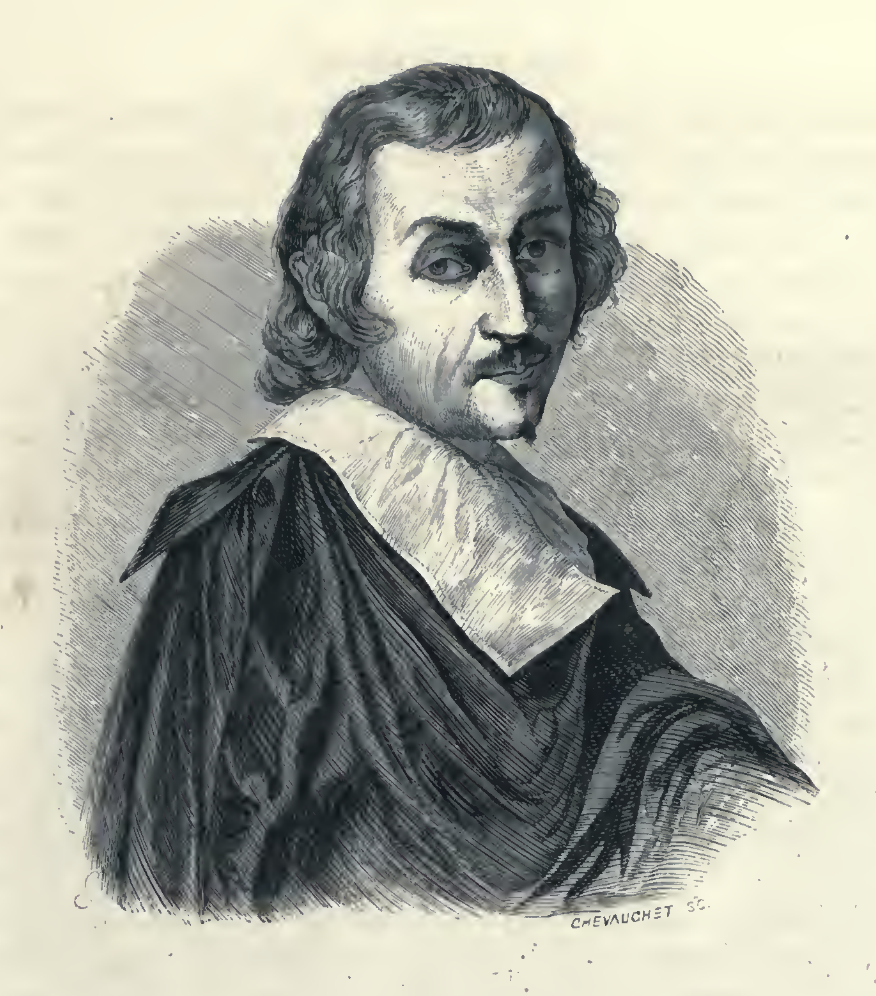
Vente Crozat. 1741. — La *Mort de Camma*, quinze autres dessins et une estampe; 78 livres.

Vente Jullienne. 1767. — La *Vierge montrant à lire à l'enfant Jésus*. — Une *Gloire d'anges*. — *Bacchanale d'enfants*, dessins; 22 livres.

Une *Fête de Bacchus; Enfant jouant avec un chien*, dessins; 20 livres.

Vente Denon. 1826. — *Diane dans son char*, dessin à la plume et lavé au bistre. — *Sainte Famille*, à la plume; même sujet, lavé au bistre.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Italienne. *Tableaux de Dévotion, Portraits.*

CARLO DOLCI

NÉ EN 1616. — MORT EN 1686.

ÉCOLE DE Florence



A. Paquet CARLO . DOLCI . P. CARBONNEAU. SC.

Il y a dans la religion catholique, au-dessus et à côté du grand culte qui resplendit au chœur de l'église, un culte plus étroit, plus intime et plus tendre, celui qui se pratique dans le mystère des chapelles latérales, à certaines heures choisies. Là viennent s'encadrer, au milieu d'une auréole de chérubins à la face bouffie, les doux Jésus, les madones couronnées de perles, avec leurs collerettes en points de Venise et leurs robes de brocard d'or, semées d'émeraudes et de rubis. Là brûlent les cierges bénits et enrubanés. Là s'enchâssent les sacrés-cœurs, les images bellâtres, les molles et dévotes peintures à l'usage des confréries. C'est proprement pour ces chapelles privilégiées, réservées aux fidèles de la congrégation, qu'a travaillé toute sa vie Carlo Dolci, ou, comme disent les Italiens, Carlino.

L'historien Baldinucci, qui fut l'élève et l'ami de Dolce, a consacré à la vie de ce peintre près de cinquante pages de ses *Notizie de' professori del disegno* : on nous pardonnera d'être plus bref au sujet d'un artiste aussi secondaire. Né

en 1616, à Florence, Carlo perdit son père à l'âge de quatre ans et fut élevé par sa mère dans la pauvreté, l'humilité et la dévotion. Tout enfant, on lui mit à la main un rosaire d'abord et bientôt un crayon, de sorte qu'il associa tout de suite l'idée de la peinture et celle de la piété. Sa mère l'ayant fait entrer à l'école de Jacopo Vignali, Carlino apprit en si peu de temps la pratique de son art, qu'il s'attira la bienveillance des Médicis auxquels on montra ses premiers ouvrages, notamment un tableau de fleurs et de fruits dans lequel le jeune dévot avait représenté une tête de mort avec ces mots : *fleur des champs*, absolument comme aurait pu le faire notre Philippe de Champagne.

Dès son enfance, Carlo Dolci avait pris l'engagement — c'était presque un vœu — de consacrer son talent aux images du culte et de les peindre de manière à inspirer aux autres les sentiments de piété qui l'animaient lui-même. A chaque tableau qu'il commençait, il écrivait derrière la toile le nom du saint que le calendrier indiquait ce jour-là, comme pour conformer ses pensées à l'histoire du bienheureux, et par exemple, dans les jours de la semaine sainte, il ne peignait rien qui n'eût trait à la passion de Jésus-Christ. Une conduite aussi édifiante lui valut les bonnes grâces de toutes les confréries de Florence, qui lui adressèrent leurs plus dévotieux adeptes et lui procurèrent plus de commandes qu'il n'en pouvait faire.

En 1648, à trente-deux ans, il fut reçu parmi les Académiciens du dessin, et comme il était d'usage de donner, en entrant à l'Académie, le portrait de quelque ancien peintre, Dolci fit, pour sa réception, la figure du bienheureux Angelico da Fiesole, choisissant ainsi dans l'histoire de la peinture, le seul artiste, je crois, qui fût mort en odeur de sainteté. Son succès du reste allait toujours croissant, car à cette époque de la décadence italienne, on lui savait gré de finir amoureusement sa peinture, de soigner les moindres détails, de bien rendre la branche de lys qu'il mettait dans les mains d'une madone, et le clavier sur lequel sainte Cécile posait ses doigts d'ivoire. En 1654, on le maria avec Teresa di Giovanni Bucherelli, à laquelle il ne tint que des propos de dévotion jusqu'au jour de la célébration des noces, où tous les parents étant rassemblés et la mariée dans ses atours, on s'aperçut qu'il ne manquait que l'époux. On le chercha d'abord chez lui, ensuite à l'église de sa paroisse où on ne le trouva point; mais comme il était invraisemblable qu'il ne fût pas en prière quelque part, on l'envoya quérir dans toutes les églises de Florence et enfin on le découvrit caché dans celle de l'Annonciade, en oraison fervente devant le crucifix de la chapelle des morts.

L'œuvre de Dolci est une sorte de calendrier où figurent tous les saints et toutes les saintes de la légende, mais c'est toujours dans leurs actes les plus humbles qu'il les a représentés. On y voit saint Pierre pleurant sa faiblesse, saint Jérôme se frappant la poitrine avec une pierre, saint Antoine en méditation funèbre, *colla testa di morto*. Ces tristes images s'accordaient, au surplus, avec la teinte de son humeur. A l'âge de cinquante-huit ans, la tristesse devint chez lui une maladie et ses amis eurent bien de la peine à l'en guérir. Il s'était figuré avoir perdu toute son habileté et n'être plus bon à rien. Et ce qui aggravait encore les tourments de ce mal imaginaire, c'était de voir autour de lui sept enfants dont l'avenir l'inquiétait, et une femme qui, occupée jour et nuit à lui donner ses soins, paraissait succomber à la fatigue. Baldinucci nous apprend lui-même que bien des fois, pour arracher son maître à ses noires pensées, il l'avait presque de vive force conduit dans la campagne, sans pouvoir réussir à dissiper les fantômes qui assiégeaient son esprit. Ce fut le père Ilarion, confesseur de Dolci, qui en vint à bout, en lui commandant d'autorité de reprendre le pinceau pour achever un voile dans un tableau de la Vierge, destiné à la grande-duchesse Victoire. Dolci se mit à l'œuvre par obéissance et fut guéri pour quelque temps de sa mélancolie. Cependant la princesse Claudia Felice, fiancée à l'empereur Léopold, voulut avoir son portrait de la main d'un artiste de haut rang. Juste Sutermans, Anversois, peintre de la cour du grand-duc, à qui devait échoir ce travail, n'ayant pu se rendre à Inspruck, à raison de son grand âge, Carlo Dolci fut désigné à sa place; mais il fallut encore un ordre de son confesseur pour qu'il entreprît ce long voyage, lui qui jamais n'avait perdu de vue les murs de Florence ou, pour mieux dire, la coupole et le campanile.

En 1682, Luca Giordano, qui avait alors un des grands noms de la peinture, fut appelé de Naples à Florence pour peindre la tribune de la chapelle des Corsini. A son arrivée, il visita les monuments de la ville et les peintres en réputation. Carlo Dolci, sans attendre sa visite, l'alla voir chez Andrea del Rosso, où il était logé,

le salua avec respect et lui baisa humblement la main. Giordano lui rendit sa visite, et après avoir jeté un coup d'œil sur les peintures de son confrère, il le félicita d'avoir su pousser le fini aussi loin sans tomber dans la sécheresse et le *stenté;* puis il ajouta avec sa manière désinvolte et la grâce intraduisible de son parler



LA SAGESSE DE JÉSUS.

napolitain : « Tout cela est fort bien, Carlino; mais si tu continues de finir ainsi tes ouvrages, il y en a pour longtemps avant que tu aies amassé les 150,000 écus que j'ai gagnés au bout de mon pinceau, et je crains bien que d'ici là tu ne te meures de faim[1]. » Ces paroles émurent douloureusement le pauvre Dolci.

[1] Tutto mi piace, Carlo, ma se tu seguiti a far così, dico, si tu impieghi tanto tempo a condurre tue opere, tanto è lontano, che io pensi, che tu sia per metter insieme i cento cinquanta mila scudi, che a procacciati a me il mio pennello, che io credo al certo che tu ti morrai di fame. *Notizie de' professori...*

Retombant tout à coup dans son ancienne maladie, il en revint à son idée fixe qu'il était le plus ignorant professeur qui fût au monde. Affaibli par l'âge, il ne put résister à cette nouvelle invasion de ses idées noires, et la mort inattendue de sa femme acheva de l'abattre. Son confesseur eut beau lui ordonner de se remettre à peindre, il se laissa aller à un marasme incurable, et mourut dans cet état le 17 janvier 1686. Il fut inhumé dans cette église de l'Annonciade où il avait tant prié.

Carlo Dolci est le représentant véritable de ce qu'on appelle *l'art jésuite.* Sa peinture affadie et doucereuse exprime quelquefois des sentiments tendres, mais le plus souvent des airs de béatitude qui touchent à la niaiserie. De cette peinture aux formes rondes, aux attitudes humbles, qui matérialise le Sacré-Cœur de Jésus, et nous le fait voir enflammé et rayonnant dans la main des saintes, il n'y a vraiment qu'un pas à l'imagerie du catéchisme. Aussi voilà-t-il bien deux cents ans que les figures de Dolci, plus ou moins défigurées par des calques innombrables, défrayent les marchands d'*agnus* et de chapelets. A le prendre dans son acception élevée, l'art, il faut en convenir, n'a pas grand'chose à voir dans cette façon de peindre, accessible au premier séminariste qui, sachant dessiner une tête et épingler une draperie sur le mannequin, aura la patience de coucher proprement ses couleurs et de les blaireauter dans cette manière polie, onctueuse et *ivoirée* qui caractérise l'Italien Dolci comme le Hollandais Van der Werff. Doué du sentiment de l'élégance, de la notion des lois pittoresques et de ces qualités banales qui doivent s'acquérir facilement dans une ville telle que Florence, nourri d'ailleurs du souvenir des maîtres, comme il l'a prouvé dans son *Martyre de saint André*, Dolci aurait pu faire de belles choses, si une sorte de quiétisme ne l'eût conduit à exprimer l'anéantissement de l'âme dans des masques blêmes, qui ont la transparence de la cire et tous les symptômes de la mort mystique : « *Je ne saurais m'imaginer le Christ avec une figure de torticolis ou de père douillet,* » disait le Poussin en répondant aux jésuites, et malheureusement pour Dolci, c'est à lui que semblent s'appliquer ces fortes paroles de notre grand peintre.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Le Musée du Louvre ne renferme aucun tableau de Carlo Dolci. On n'y voit qu'une copie, faite par Agnese Dolci, de la tête du *Sauveur bénissant le pain,* qui est à Dresde.

C'est dans la Galerie de Florence que se trouvent les principaux ouvrages de ce maître, et peut-être le seul tableau qu'il ait fait en grandes figures, qui est *Saint Clovis des Cordeliers,* évêque de Toulouse, faisant une prière à la Sainte Vierge. — *Santa Galla Placida,* impératrice. C'est une demi-figure qui représente Claudia Felice, seconde femme de l'empereur Léopold. — Le portrait de *Carlo Dolci* par lui-même. — *Sainte-Lucie*, en manteau rouge, avec une blessure rayonnante dans le cou. C'est un des tableaux les plus estimés du maître.

Galerie Pitti. — On y compte jusqu'à vingt morceaux de Carlino Dolci, parmi lesquels nous citerons : *Saint Pierre pleurant,* tableau gravé, qui passe pour un des chefs-d'œuvre du peintre; *le Sommeil de saint Jean enfant,* également gravé et plusieurs fois; *le Martyre de saint André.* C'est l'ouvrage le plus considérable de Dolci. Il est gravé. Composition de sept ou huit grandes figures, etc., etc.

On trouve encore des Dolci dans la plupart des musées; il y en a sept dans la Pinacothèque de Munich, trois à Dresde, quatre à Turin, trois à Vienne, un à Berlin, trois à Stockholm, etc., etc. Il serait superflu de décrire ici ces compositions dont les sujets sont peu variés.

Les tableaux de Carlo Dolci se sont toujours maintenus à des prix élevés.

Vente du duc de Praslin. — *Sainte Clotilde,* vue à mi-corps, assise sur une chaise couverte d'un tapis de point, inclinée sur une table, les yeux fixés dans un livre posé sur un coussin de velours bleu. — 3,405 livres.

Vente Robit, 1801. — *Ganimède,* de grandeur naturelle, vu jusqu'aux genoux; il tient d'une main une riche aiguière, et de l'autre une coupe de cristal; provenant de la vente de Presle. — Sur folle enchère, 3,651 fr. Ensuite, 2,511 fr.

Sainte Catherine, à mi-corps; elle tient un fragment de roue. — 1,505 fr.

Vente Lebrun, 1810. — *L'Assomption de la Vierge*, tableau sur toile à huit pans, gravé dans le tome Ier de l'ouvrage publié par Lebrun, in-8°. — 3,010 fr.

Saint Louis de Bavière, gravé dans le même volume. — 5,320 fr.

Vente Perrin, 1816. — Le tableau de *Sainte Clotilde*, décrit plus haut, provenant de la galerie Praslin. — 2,200 fr.

Vente Sommariva, 1839. — *Une Sainte* en prière; 4,070 fr. — *Une Sainte* tenant un mouton; 4,080 fr.

Impr. Bénard et Comp., rue Damiette, 2.

APPENDICE
DE L'ÉCOLE FLORENTINE

PAOLO UCCELLO

NÉ VERS 1396. — MORT VERS 1479.

Paolo Uccello est un de ces ouvriers de la première heure qui, à l'aurore du quinzième siècle, ont renouvelé l'art toscan. L'histoire ne possède que des données incomplètes sur ce puissant initiateur, et, par une fatalité vraiment lamentable, ses œuvres ont pour la plupart été détruites. Une note, que les curieux retrouveront dans le *Carteggio* du docteur Gaye, fait connaître quelles difficultés on rencontre à fixer exactement l'époque de la naissance de Paolo Uccello, qui, dans une série de déclarations authentiques faites devant les magistrats de Florence, se contredit lui-même et semble ignorer son âge. La date de 1396, que nous adoptons provisoirement, paraît se rapprocher de la vérité. Paolo de Dono — c'est là le nom de l'artiste — commença par la pratique de l'orfévrerie et le travail des métaux. En 1403, n'étant encore qu'un enfant, il est cité comme *garzone di bottega* parmi les aides que Ghiberti employait à l'exécution des portes de bronze du baptistère de San Giovanni. Le 5 août 1425, Paolo — qui ne se doutait guère, ce jour-là, qu'il devait vivre quatre-vingt-trois ans — faisait son testament, dont Gaye nous a conservé le texte. Vasari a beaucoup insisté sur la pauvreté de Paolo Uccello : il le représente comme un rêveur qui, dans son amour sans mesure pour l'art et pour la perspective, n'aurait eu qu'un médiocre souci de ses affaires temporelles. Nous voyons, toutefois qu'en 1434 il acheta une maison à Florence, et qu'il la possédait encore en 1442, avec deux pièces de terre. Plus tard, sa situation fut quelque peu compromise, et on doit tenir pour certain qu'en 1469 il était vieux, marié, père de famille et assez mal en point. Il a dû mourir vers 1479.

Paolo Uccello ne passa pas toute sa vie à Florence. Il a travaillé à Padoue avec son ami Donatello, et il a peint, dans la maison des Vitaliani, de gigantesques figures en clair-obscur, ou, pour parler comme les textes, *di verde terra*. Ces figures étaient si belles, dit Vasari, qu'Andrea Mantegna les tenait en singulière estime. Ce voyage à Padoue n'est pas la seule excursion que notre artiste ait faite hors de la Toscane. On sait qu'en 1468 il a exécuté quelques travaux à Urbin.

Uccello, qui eut une grande part dans le mouvement de rénovation de 1420 à 1440, paraît s'être exercé dans tous les genres de peinture. Il s'intéressait aux choses nouvelles, il s'inquiétait volontiers de ce que ses mystiques prédécesseurs avaient dédaigné. Dès son enfance, il avait montré un goût très-vif pour les animaux de toutes sortes, et plus particulièrement pour les oiseaux. De là son surnom. Il peignit d'abord les humbles créatures dont il aimait à s'entourer, et ensuite des portraits et des batailles. On voit encore, au-dessus d'une des portes de la nef, à Santa Maria del Fiore, le portrait équestre de John Hawkwood, soldat anglais dont la République avait fait un de ses capitaines. C'est une œuvre pleine de grandeur farouche et d'un admirable caractère. On sait, en outre, par Vasari, que Paolo Uccelo avait peint à Gualfonda, dans la résidence de la famille Bartolini, quatre grandes batailles consacrées à la glorification de Luca de Canale, de Paolo Orsino, d'Ottobuono de Parme et de Carlo Malatesta, seigneur de Rimini. Trois de ces peintures nous sont connues. La première est entrée au Louvre avec la collection Campana. C'est un tournoi plutôt qu'une bataille ; elle est dans un si pitoyable état que nous ne la mentionnons ici que pour mémoire. La seconde est au Musée des Offices, la troisième à la National Gallery. On ignore ce qu'est devenu le quatrième tableau. L'étrangeté de ces peintures (je parle de celles de Florence et de Londres) peut surprendre d'abord le visiteur égaré par

l'étude des œuvres académiques. Ce sont en réalité des créations puissantes et de la plus rare originalité. Sur des fonds d'un noir plus ou moins opaque, s'agitent, comme des fantômes dans la nuit, de farouches cavaliers, qui se frappent d'estoc et de taille, et qui, dans leur accoutrement quelque peu chimérique, semblent appartenir à la légende plus qu'à l'histoire. La violence des rouges, la franchise des blancs, les reflets métalliques de l'or ou de l'argent qui brillent sur les armures et sur les drapeaux, prêtent à la lutte de ces combattants nocturnes un éclat sinistre et mystérieux; par le dur échantillonnage des tons et la brusque juxtaposition des métaux et des couleurs, ces tableaux ressemblent un peu à des armoiries hardiment blasonnées. L'effet est décoratif et superbe, le charme étrange.

Deux fois digne d'être illustre, Paolo Uccello n'était pas seulement un artiste, il était aussi un savant. Avec son ami Giovanni Mannetti, dont il nous a laissé le portrait, il avait étudié la géométrie, et il fut un des premiers à introduire dans l'art les sévères beautés de la perspective. La mesure des surfaces fuyantes, la représentation des lignes qui paraissent se modifier en s'éloignant, la loi secrète des atténuations que la distance fait subir aux couleurs et à la lumière, furent la passion et le rêve de sa vie. Vasari l'en a presque blâmé. Mais où l'historien du seizième siècle essaye un sourire moqueur, la critique moderne ne peut qu'admirer. Paolo oubliait tout pour sa chère étude. La nuit, penché sous la lampe sérieuse, ses crayons et son compas à la main, il cherchait des problèmes. « *Oh! che dolce cosa è questa prospettiva!* » répondait-il à sa femme, qui, troublée d'un autre souci, appelait tendrement auprès d'elle ce mari trop préoccupé.

Musée du Louvre. — *Portraits de Giotto, d'Uccello, de Donatello, de Brunelleschi et de Giovanni Manetti.* Tableau cité par Vasari; acheté en 1847 à la vente Stevens 1,467 francs. — Un *Combat de cavaliers.* Cette peinture, qui provient de la collection Campana, paraît être une des quatre batailles que P. Uccello avait peintes pour la famille Bartolini.

Florence. Musée des Offices. Un *Combat de chevaliers;* signé PAVLI. VCELLI. OPVS.

Santa Maria del Fiore. — *Portrait équestre de John Hawkwood, dit l'Acuto.* Fresque transportée sur toile en 1842. On lit sur le piédestal : PAVLI VCELLI OPVS.

Au-dessus de la porte de la même église, Uccello avait peint le cadran de l'horloge. Il ne reste plus, aux quatre angles, que la représentation des Évangélistes.

Santa Maria Novella (Cloître vert). — Uccello avait peint en camaïeu vert, *la Création, le Déluge, le Sacrifice de Noé, l'Invention de la Vigne.* Ces peintures sont tellement endommagées qu'on a peine à reconnaître les sujets; mais le peu qui reste est admirable.

Londres. National Gallery. — La *Bataille de sant'Egidio* en 1416. Tableau acheté à Florence en 1857.

Munich. — *Saint Jérôme dans le désert.*

MASOLINO DA PANICALE

NÉ VERS 1403 — MORT VERS 1440.

Il a déjà été dit un mot de Masolino da Panicale dans la notice que nous avons consacrée à Masaccio. Bien que ces deux maîtres soient inégaux, leurs noms doivent rester associés dans l'histoire, comme le fut leur talent sur les murailles, éternellement vénérables, de la chapelle del Carmine à Florence. D'après le témoignage de Vasari, Masolino, avant de devenir peintre, aurait débuté par l'orfèvrerie, et, comme Paolo Uccello, il aurait aidé Ghiberti dans l'exécution des portes du baptistère. L'écrivain ajoute qu'il fit dans sa jeunesse un voyage à Rome. Mais Vasari se méprend en faisant de Masolino un élève de Starnina, et il ne fournit sur sa biographie que des renseignements vagues et peut-être erronés. Les récentes recherches de M. Milanesi ont prouvé que Masolino commença en 1423 ou 1424 les peintures de la chapelle des Brancacci à l'église des Carmes, et qu'ayant été appelé en Hongrie, il abandonna ce travail en 1425. C'est après son départ, et non après sa mort, comme l'avait raconté Vasari, que Masaccio continua les fresques de la chapelle.

Indépendamment d'une grande figure de saint Pierre, qui a disparu lors de la restauration de l'église, en 1675, Masolino a peint à la chapelle des Brancacci trois fresques qui, même à côté de celles de Masaccio, conservent un intérêt considérable. Les érudits sont aujourd'hui d'accord pour lui attribuer celles qui représentent *Adam et Ève sous l'arbre du fruit défendu ;* la *Prédication de saint Pierre*, et enfin *Saint Pierre guérissant le boiteux et ressuscitant Tabithe*, ces deux miracles étant réunis sur le même panneau. On remarque dans ces fresques une coloration vigoureuse et chaude. L'exécution a beaucoup d'accent ; les figures

ont du relief et de la vie. Elles témoignent d'une ardente étude de la nature et montrent combien le vaillant artiste était en avance sur son temps.

Nous ignorons s'il est resté quelque trace des travaux que Masolino de Panicale a dû exécuter en Hongrie. Il revint en Italie vers 1427. C'est alors sans doute qu'il décora le chœur de l'église de Castiglione d'Olona, village situé dans les environs de Varese. Ces peintures sont heureusement signées, mais elles ne portent pas de date. L'église ayant été achevée en 1428, elles ont vraisemblablement été exécutées peu après. Elles représentent, au-dessus de l'autel, l'*Ensevelissement de la Vierge*, et sur les murailles du chœur divers épisodes de la vie de saint Laurent et de saint Etienne. La voûte est décorée de six sujets : l'*Annonciation*, le *Spozalizio*, la *Nativité de Jésus-Christ*, l'*Adoration des Mages*, l'*Assomption* et le *Couronnement de la Vierge*.

Nous ne savons rien des dernières années de la vie de Masolino. On croit qu'il est mort à trente-sept ans, vers 1440. La gloire de Masaccio a nui à la sienne, et pourtant le nom de ce maître hardi s'inscrit parmi ceux des initiateurs. Vasari loue Masolino d'avoir été un des premiers à comprendre le jeu de l'ombre et de la lumière, à dessiner savamment les raccourcis. Il fut aussi un des premiers à donner à ses figures d'hommes la variété et le relief, à ses têtes de femmes la séduction irrésistible de la grâce.

Berlin. — *Sainte Hélène au bord de la mer.*
Castiglione d'Olona (village situé entre Tradate et Varese). — *Le Chœur de l'église.* Ces peintures, dont on trouvera la description dans la dernière édition de Vasari (III, p. 138), sont signées MASOLINVS DE FLORENTIA PINSIT.
Florence. Église des Carmes. — Trois fresques de la chapelle de Brancacci, savoir : *Prédication de saint Pierre*, *Saint Pierre guérissant le boiteux et ressuscitant Tabithe* (deux sujets réunis sur le même panneau), et *Adam et Eve sous l'arbre du fruit défendu.*
Munich. — *La Salutation angélique.* (Voir, sur ce tableau, M. Viardot, *Musées d'Allemagne*, 1844.)

ANDREA DEL CASTAGNO

NÉ VERS 1410. — MORT VERS 1480.

Une sombre légende s'attache au souvenir de ce peintre, qui, s'il fallait croire tout ce qu'on raconte, ne serait qu'un héros de cour d'assises. Pour ceux qui pensent que la physionomie des criminels ne ressemble pas à celle des honnêtes gens, cette lugubre histoire serait plutôt confirmée que démentie par le caractère cauteleux et tragique du portrait que Vasari a fait graver pour illustrer sa notice sur Andrea del Castagno. On sait la fatale aventure. Vers le milieu du quinzième siècle, un maître d'un grand talent, Domenico Veneziano, aurait, dit-on, apporté à Florence les procédés de la peinture à l'huile. Curieux de s'approprier les méthodes nouvelles, Andrea se serait lié avec Domenico, il se serait fait confier le précieux secret, et, pour être seul à l'exploiter, il aurait traîtreusement assassiné son camarade. Ce méfait serait à jamais resté inconnu, si, à son lit de mort, Andrea ne l'avait avoué à son confesseur.

Vasari, qui tient le crime pour certain, se répand en injures éloquentes contre la mémoire d'Andrea del Castagno. En l'absence de tout témoignage authentique et dans l'impossibilité de faire une enquête sur les causes de la mort de Dominique de Venise, la critique moderne hésite à accepter la terrible histoire, et, si elle l'admet, elle fait observer que, dans le cas où Andrea aurait assassiné son ami, il l'aurait pu faire ou par jalousie, ou par tout autre motif inconnu, mais non pour s'approprier le monopole de la peinture à l'huile, dont les procédés avaient été décrits par Cennino Cennini dans un traité alors classique, et qui, à l'heure où le crime est censé avoir été commis, n'était un secret pour personne.

La question de savoir si Andrea del Castagno ne fut qu'un criminel vulgaire ne pouvant aujourd'hui être résolue, il reste à dire un mot de sa vie d'artiste, de son talent et de ses œuvres. La date de sa naissance, 1410, est douteuse; celle de sa mort, 1480, est, comme on le verra plus loin, assez vraisemblable. Né près de Mugello, au village de Castagno, il était pauvre et, dans son enfance, il garda les troupeaux, comme l'avait fait Giotto, comme Beccafumi devait le faire plus tard. Mais c'était le temps où les bergers devenaient peintres. Arrivé à Florence, Andrea se mit à dessiner; on doit supposer que l'étude des fresques de Masaccio et de Masolino l'aida à former son talent, car, il est bon de le dire, ce meurtrier eut quelque mérite. Il était, de plus,

fort laborieux; et, tout bien considéré, je pense qu'il n'assassinait qu'à ses moments perdus. Vasari énumère un grand nombre de peintures qu'Andrea avait exécutées à Florence et dans les environs. Ces œuvres ont, pour la plupart, disparu. Parmi celles qui subsistent, il faut citer au premier rang la figure équestre de Niccolo da Tolentino, qui fut général des troupes florentines en 1433. Ce portrait, qui, dans l'église Santa Maria del Fiore, fait pendant à celui de John Hawkwood, par Paolo Uccello, est une peinture accentuée et virile. Au palais Pitti, on attribue à Andrea un portrait d'homme, un peu noirâtre dans la coloration des chairs, mais plein de caractère et de vie. Florence conserve en outre quelques autres ouvrages du vaillant artiste.

Andrea del Castagno vivait encore en 1478. A la suite de la conjuration des Pazzi et de l'assassinat de Julien de Médicis, les meneurs du complot furent cruellement suppliciés. Pour conserver le souvenir de ce châtiment, la Seigneurie de Florence imagina de faire peindre, sur la partie inférieure de la tour du palais du podestat, les principaux coupables pendus par les pieds. C'est Andrea qui peignit cette fresque; elle épouvanta Florence par sa saisissante réalité, et mérita à l'artiste le surnom d'*Andrea degl' Impiccati*, ou « des pendus ». Cette peinture, qui devait être d'un aspect assez farouche, eut le malheur de déplaire à Sixte IV et au clergé; on pouvait en effet reconnaître parmi les suppliciés Jérôme Riario, neveu du pape, l'archevêque de Pise et un prêtre, Étienne de Bagnone. Ces représentations ayant été jugées scandaleuses, les principales figures furent effacées en 1480, et le reste de la fresque disparut peu à peu. L'histoire, moins chatouilleuse que Sixte IV, ne peut que regretter la destruction d'une peinture qui était peut-être le chef-d'œuvre d'Andrea del Castagno.

BERLIN. — *La Vierge pleurant le Christ mort.* — *Saint Jérôme, saint Sébastien et saint Roch.*

FLORENCE. PALAIS PITTI. — *Portrait d'homme.*

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS. — *Sainte Marie-Madeleine* (provenant de la Badia). — *Saint Jean-Baptiste.* — *Le Christ crucifié.* En ce qui touche le dernier de ces tableaux, l'attribution est incertaine.

SANTA MARIA DEL FIORE. — *Portrait équestre de Nicolo da Tolentino* (fresque transportée sur toile en 1842).

SANTA CROCE. — *Saint Jean-Baptiste* et *Saint François.* C'est tout ce qui reste des fresques exécutées par Andrea à la chapelle des Cavalcanti.

L'ANCHETTA (bourgade à cinq milles de Florence). — *L'Assomption de la Vierge.*

PIETRO DELLA FRANCESCA

NÉ VERS 1415. — MORT APRÈS 1494.

La France connaît à peine ce peintre excellent, qui fut le maître de Luca Signorelli et dont nous avons vu, à Florence et ailleurs, des portraits d'une finesse exquise. Son histoire est pleine de mystères. Il naquit à Borgo San Sepolcro, vers 1410, d'après la conjecture commune, et vraisemblablement un peu plus tard, si l'on tient compte de la date de la plupart de ses travaux. Le nom de *della Francesca*, sous lequel il est connu, est le nom de sa mère. On ne sait rien de ses commencements. Mais, en 1439, il était à Florence et il travaillait aux peintures murales de Santa Maria Nuova, sous les ordres de Domenico Veneziano, celui-là même qu'on suppose avoir été assassiné par Andrea del Castagno. Pietro della Francesca paraît avoir été plus d'une fois le collaborateur de Domenico, car en 1450 il l'aida à décorer l'église de Lorette. Vrai maître du quinzième siècle, il avait tous les enthousiasmes, toutes les curiosités du temps, et il fut essentiellement voyageur. En 1451, il était à Rimini, où l'on retrouve, dans l'église San Francesco, de précieuses traces de son passage. Appelé à Rome par le pape Nicolas V (avant 1455), il peignit au Vatican deux fresques qui ont été détruites pour faire place aux chefs-d'œuvre de Raphaël, la *Délivrance de saint Pierre* et la *Messe de Bolsène*. Pietro revint ensuite dans son pays, et l'on a quelque raison de supposer que les peintures qu'il y exécuta datent de 1460. Il travailla aussi à Urbin pour le duc Frederigo de Montefeltro, et au palais de Schifanoia pour le duc Borso de Ferrare. Devenu vieux, Pietro della Francesca perdit la vue. La date de sa mort demeure incertaine; mais on sait, par Vasari, qu'il vécut quatre-vingt-six ans, et par le livre du mathématicien Luca Pacioli, *Summa de Arithmetica*, qu'il était encore de ce monde en 1494.

Il convient de remarquer à ce propos que Pietro della Francesca s'occupa toute sa vie de géométrie et de perspective. On a même accusé Luca Pacioli de s'être approprié ses notes et ses travaux pour composer son

traité de la *Divina Proporzione*. Bossi, dans son *Cenacolo da Leonardo da Vinci*, constate en 10 qu'il a eu entre les mains un manuscrit de Pietro sur les règles de la perspective.

Telles sont nos ignorances, que, parmi les œuvres de Pietro della Francesca, nous ne connaissons guère que des portraits. C'est bien peu, mais il suffit d'avoir vu ceux de Federigo de Montefeltro, duc d'Urbin, et de sa femme Battista Sforza (Musée des Offices), pour placer très-haut l'auteur de ces vivantes effigies. Là, comme au palais Pitti, comme à la Galerie nationale de Londres, Pietro se montre — près d'un siècle avant Holbein, — un de ces portraitistes implacables qui expriment la personnalité humaine dans l'absolu de sa ressemblance intime. Ce sont là vraiment d'admirables peintures, d'un aspect lumineux et presque blanc, des portraits merveilleux de sincérité, et qui disent tout.

AREZZO. CATHÉDRALE.—*Sainte Marie-Madeleine* (fresque). ÉGLISE SAN FRANCESCO. *L'Histoire de la Croix*. Lawrence possédait le dessin d'une de ces fresques, *l'Apparition de l'ange à Constantin*; Ottley l'a publié, en l'attribuant à Giorgione.

BORGO SAN SEPOLCRO. —*Deux Saints* (fresques). — *L'Assomption de la Vierge*. —*Notre-Dame de Miséricorde*. Cette dernière peinture est gravée dans le recueil de Rosini, pl. 38.

FLORENCE. MUSÉE DES OFFICES. — *Portrait de femme vue de profil*. — *Portraits de Frédéric de Montefeltro et de sa femme Battista Sforza*, Gravés dans l'ouvrage de M. Dennistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino* (Londres 1851).

PALAIS PITTI. — *Portrait de femme.*

LONDRES. NATIONAL GALLERY. — *Portrait présumé d'Isotta da Rimini*. Acheté à Florence en 1857. Le *Baptême du Christ*. Ce tableau ornait autrefois le maître-autel du prieuré de Saint-Jean-Baptiste, à Borgo San Sepolcro. Acheté en 1861 à la vente de M. Uzielli.

COLLECTION DE M. W. DRURY-LOWE. — *Portrait d'un jeune homme*. Exposé à Manchester en 1857.

PÉROUSE. ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS. *La Vierge sur le trône* (triptyque).

RIMINI. ÉGLISE SAN FRANCESCO. — *Sigismond Malatesta à genoux devant son patron* (fresque).

URBINO. CATHÉDRALE. — *La Flagellation du Christ*. Signé: OPVS PETRI DE BVRGO SCI SEPVLCHRI.

ALESSO BALDOVINETTI

NÉ EN 1422. — MORT EN 1499.

Alesso Baldovinetti était fils d'un marchand de Florence. Il eut à lutter d'abord contre la résistance de sa famille, qui le voyait avec regret entrer dans la carrière incertaine des arts; mais la volonté du jeune débutant fut plus forte que la prétendue sagesse de son père, et il put réaliser son rêve. Baldinucci prétend que Baldovinetti fut élève de Paolo Uccello : le fait n'a rien de contraire aux vraisemblances, mais il n'est appuyé sur aucun document authentique. En 1448, Alesso entra dans la corporation des peintres. Le temps et les architectes — qui ont dévasté tant d'églises en voulant les mettre à la mode — ont fait disparaître la plupart des fresques de Baldovinetti : il ne reste plus rien à Santa Maria Nuova de sa décoration de la chapelle San Egidio, rien non plus à la Trinité des peintures qu'il avait exécutées pour deux riches gentilshommes florentins, les Gianfigliazzi, et qui représentaient, entre autres sujets, la *Visite de la reine de Saba à Salomon*. Dans cette grande composition, Baldovinetti avait introduit de nombreux personnages qui presque tous étaient des portraits. Ce détail n'est pas insignifiant : il fait penser, par avance, aux méthodes que Domenico Ghirlandaio va mettre à la mode. Le talent de Baldovinetti se caractérisait, d'après la remarque de Vasari, par le soin extrême, l'exactitude en quelque sorte passionnée qu'il mettait à reproduire les moindres détails de la nature et du paysage. Les rugosités d'un tronc d'arbre, le dessin délicat d'une fleur ou d'une touffe d'herbe, les vives arêtes d'un caillou brisé, les lézardes d'un mur en ruine, les brins de chaume d'une toiture, tout le charmait, tout avait un droit égal au respect de son pinceau. Est-il utile d'ajouter qu'il n'apportait pas une moindre attention à la représentation des personnages? La plupart de ces qualités, qui, au point de vue des idéaliste, ressemblent à des défauts, se retrouvent nettement écrites dans le tableau de Baldovinetti que conserve le Musée des Offices. On y voit la Vierge assise, tenant l'Enfant sur ses genoux et entourée de plusieurs saints. Le dessin est accentué, personnel, sincère; la coloration est charmante et vive.

Mais c'est surtout comme mosaïste que Baldovinetti se fit une réputation en Toscane. Ce grand art qui, avec des pierres juxtaposées, expriment si noblement des idées et des formes, avait été cher aux maîtres du moyen âge, mais il commençait à se perdre, le progrès de la peinture lui ayant porté un coup mortel.

En 1481, Alesso répara les mosaïques de la façade de San Miniato al Monte. L'année suivante, la corporation des marchands ayant pris la résolution de faire restaurer celles du baptistère de San Giovanni, c'est lui qui fut chargé de ce travail. Un traitement annuel de trente florins lui fut même alloué à titre de conservateur de cette précieuse décoration. Il fit aussi la mosaïque placée au-dessus de la porte du baptistère, vis-à-vis de Santa Maria del Fiore. Vasari prétend qu'Alesso avait consigné dans un manuscrit l'explication de ses procédés et le résultat de sa longue expérience. Il paraît n'avoir pas été étranger à l'architecture, puisque, en 1491, il fut de ceux qui présentèrent des dessins pour la façade qu'on projetait d'élever à la cathédrale.

Alesso Baldovinetti mourut le 29 août 1499. L'honneur éternel de sa vie, c'est d'avoir été, comme mosaïste et comme peintre, le maître de Domenico Ghirlandaio.

Dresde. *L'Annonciation.* L'authenticité de ce tableau n'est pas rigoureusement établie.

Florence. Musée des Offices. *La Vierge tenant l'enfant Jésus et entourée de plusieurs saints.* Ce tableau, qui peut servir de type pour reconnaître les œuvres de Baldovinetti, provient de la villa de Caffaggiolo.

Annunziata. — Au *cortile* qui précède l'entrée de l'église, Baldovinetti a peint à fresque la *Nativité de Jésus-Christ.* (Gravé dans l'*Etruria pittrice.*) Cette peinture est en mauvais état.

Munich. — *La Vierge, avec trois anges adorant l'enfant Jésus*; au second plan, saint Joseph (tableau rond).

PESELLINO (FRANCESCO PESELLI)

NÉ VERS 1426. — MORT EN 1457.

Il nous sera peut-être permis de dire, sans manquer de respect à Vasari, que la notice qu'il a consacrée à Pesello et à son fils Pesellino n'est pas d'une limpidité parfaite. Les obscurités de cette double biographie ont trompé plus d'un lecteur, et Baldinucci ne s'est pas fait faute de confondre les deux artistes. Essayons de les distinguer.

A la fin du quatorzième siècle vivait à Florence un peintre nommé Giuliano d'Arrigo. Il est cité dès 1390 dans un document publié par Baldinucci (*Vie de Paolo Uccello*) et d'après lequel il reçut, avec Angelo Gaddi, la mission de dessiner sur la façade de Santa Reparata le projet de monument qu'on se proposait d'élever à John Hawkwood et à Pierre Farnèse. Un autre texte, daté de 1419, nous apprend que Giuliano d'Arrigo était surnommé Pesello. Il fut inscrit au livre *dell'Arte* en 1424. La date de sa mort n'est pas connue; mais Vasari affirme qu'il vécut soixante-dix-sept ans, ce qui permet de prolonger assez avant dans le quinzième siècle la période féconde de sa carrière. Dans un écrit rédigé un peu après 1460, Filarete parle de Pesello parmi les artistes « *novamento morti* ». On conserve de lui, dans la maison Buonarotti, un *gradino* représentant trois épisodes de la vie de saint Nicolas de Bari et qui provient de l'ancienne chapelle des Cavalcanti à Santa Croce. Au sentiment de Vasari, Pesello est un maître dont le talent participe à la fois de la manière d'Andrea del Castagno et de celle de Fra Filippo Lippi. Il était habile à peindre des animaux, et, suivant l'usage du temps, il a décoré des *cassoni* et des meubles.

Pesello eut un fils qu'il appela Francesco et qui est connu dans l'histoire sous le nom de Pesellino. S'il est vrai, comme l'assure Vasari, qu'il n'ait vécu que trente et un ans, la date de sa naissance ne doit pas s'écarter beaucoup de 1426, puisqu'il est certain qu'il mourut le 29 juillet 1457. Ayant été enlevé de si bonne heure aux espérances de l'École florentine, il a peu produit, mais ses œuvres sont quelquefois exquises. Vasari cite, avec de grands éloges, une *predella* qui, de son temps, était placée au bas d'un tableau de Filippo Lippi, dans la chapelle du Noviciat de Santa Croce. Cette peinture existe encore, mais en deux morceaux. Le premier est à l'Académie des Beaux-Arts de Florence et représente, en trois compartiments, la *Naissance de Jésus-Christ*, le *Martyre de saint Côme et de saint Damien*, et un *Miracle de saint Antoine de Padoue*; « *opera veramente stupenda* », disent les derniers annotateurs de Vasari. Le second fragment de la *predella* de Santa Croce est au Louvre. On y voit, d'un côté, *Saint François d'Assise recevant les stigmates ;* de l'autre, *saint Côme et saint Damien visitant les malades.* L'œuvre est fine et charmante dans sa coloration

légère. Pesellino aimait ces sujets de petite dimension, et il les traitait avec un sentiment délicat du dessin, avec une tendresse d'âme qui donnent raison à ceux qui, lors de sa mort prématurée, le pleurèrent.

LOUVRE. — Un *gradino* divisé en deux compartiments : 1° *Saint François d'Assise recevant les stigmates;* 2° *Saint Côme et saint Damien visitant les malades.* (Provenant du Noviciat de Santa Croce, à Florence.)

Il est entré au Louvre avec la collection Campana une *predella* formée de trois tableaux réunis et représentant *le Christ mort debout dans le tombeau, un Cardinal soutenant dans ses bras deux pendus,* et l'*Apparition d'un saint à un évêque.* Nous ne mentionnons que pour mémoire ces panneaux, qu'on attribue à Pesellino et qui sont odieusement repeints.

BERLIN. — *Mort d'une sainte.* — *La Vierge et l'Enfant.*

FLORENCE. ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS. — Un *gradino* divisé en trois compartiments: La *Naissance de Jésus-Christ;* le *Martyre de saint Côme et de saint Damien;* le *Miracle de saint Antoine de Padoue.* On conserve au Musée des Offices le dessin original d'une des figures de femmes que Pesellino a placées dans cette dernière composition.

LIVERPOOL. ROYAL INSTITUTION. — L'*Exposition d'une relique.*

LONDRES. COLLECTION DE LORD WARD. — *La Madone, le Christ et saint Jean.* — Comme le précédent, ce tableau a été exposé à Manchester en 1857.

ANTONIO DEL POLLAIOLO

NÉ VERS 1433. — MORT EN 1498.

Si nous faisions ici l'histoire de l'orfévrerie italienne, nous aurions le droit de célébrer selon ses mérites le grand ouvrier de l'or et de l'argent qui a laissé, au baptistère de San Giovanni et ailleurs, de si nobles marques de son génie. Antonio del Pollaiolo ne fut pas moins considérable dans l'art du bronze; mais il nous faut renoncer à rendre à ce puissant maître toute la justice à laquelle il a droit, puisque nous ne devons nous occuper aujourd'hui que du peintre.

La date de la naissance de Pollaiolo n'est rien moins que certaine. 1433, que nous adoptons, se justifie par la déclaration faite par son père devant les magistrats de Florence. Placé chez l'orfévre Bartoluccio, il y connut Ghiberti, qui l'employa à ses grandes entreprises. Antonio devint bientôt l'un des plus habiles maîtres florentins dans les arts divers qui se rattachent à l'emploi des métaux. Benvenuto Cellini le cite avec enthousiasme comme l'un de ses plus glorieux prédécesseurs. Dans son atelier d'orfévre, Pollaiolo dessinait d'après nature, et il fut l'un des premiers à étudier sur le cadavre de l'homme le mécanisme de l'ossature et le jeu des muscles. Cette parfaite science du dessin intérieur lui devint fort utile lorsque, plus tard, et quand il était déjà dans la force de l'âge, il se livra à la peinture. Il avait un frère plus jeune que lui, Piero, qui, s'il faut s'en rapporter à Vasari, s'était formé d'après les conseils d'Andrea del Castagno. Inégaux par le mérite, les deux artistes travaillèrent quelquefois ensemble; mais tout porte à croire que, dans cette collaboration fraternelle, le rôle important, celui de l'inventeur, appartint toujours à Antonio. Son premier tableau paraît être celui qu'il exécuta pour l'église San Miniato al Monte et qui représente *saint Eustache, saint Jacques et saint Vincent.* C'était débuter par un chef-d'œuvre. Ce tableau, qu'on admire aujourd'hui au Musée des Offices, est merveilleux par l'intensité de la coloration, la fierté du dessin, la profondeur des expressions accentuées, humaines, résolues.

Antonio del Pollaiolo ne se montra pas moins hardi dans le *Martyre de saint Sébastien,* qu'il peignit en 1475, pour la famille Pucci, à l'église San Sebastiano de'Servi. C'est le tableau de la Galerie nationale de Londres. Le saint, attaché à un tronc d'arbre, est déjà percé de flèches. Au second plan sont les bourreaux, qui, ardents à leur sinistre besogne, bandent leurs arcs et s'apprêtent à achever leur victime; plus loin, un groupe de cavaliers et de soldats; au fond, les horizons d'un vaste paysage. L'École florentine n'a guère produit de tableaux où le ton soit plus monté, où le dessin ait plus d'accent, les physionomies et les costumes plus de caractère. Et lorsqu'on a vu le *Martyre de saint Sébastien,* on demande si la peinture peut exprimer davantage et pourquoi Antonio del Pollaiolo n'est pas classé parmi les grands maîtres.

En 1484, le pape Innocent VIII l'appela à Rome; mais son talent resta fidèle à Florence, et, en 1491, il prit part au concours pour le projet de façade qu'on avait le projet de construire à Santa Maria del Fiore. Pendant son séjour à Rome, Antonio reprit, à la demande du saint-père, ses instruments de sculpteur, et il

exécuta, en bronze, le monument funéraire de Sixte IV, à la chapelle du Sacrement (1493), et celui d'Innocent VIII, à la chapelle de la Conception. Il ne nous appartient pas de parler ici de ces deux grandes œuvres. Le 4 novembre 1496, Antonio del Pollaiolo dicta son testament, et nous voyons, par le legs important qu'il fit à ses deux filles, que la fortune lui avait souri. Il mourut à Rome au commencement de 1498.

Berlin. — *L'Annonciation.* — *Saint Sébastien.*

Florence. Musée des Offices. — *Portrait d'homme.* — *La Prudence.* — *Hercule étouffant Antée.* — *Hercule combattant l'hydre de Lerne* (deux tableaux réunis dans un même cadre). — *Saint Eustache, saint Jacques et saint Vincent* (provenant de l'église de San Miniato al Monte.

Palais Pitti. — *Ecce Homo.* — *Saint Sébastien.*

Académie des Beaux-Arts. — *Saint Augustin.* — *Sainte Monique.* (Attribution douteuse.)

Londres. — Le *Martyre de saint Sébastien.* Gravé dans l'*Etruria pittrice* et dans le recueil de Rosini. Tableau peint en 1475 pour l'autel de la chapelle des Pucci, à l'église Saint-Sébastien des Servites de Florence. Acheté au marquis Pucci en 1857.

Munich. — *Deux épisodes de la vie de saint François* (en deux compartiments). — *Saint Georges et saint Sébastien.* — *La Vierge assise sur un trône :* à ses pieds, le portrait, en buste, d'un donateur.

COSIMO ROSSELLI

NÉ VERS 1439. — MORT APRÈS 1506.

Cosimo Rosselli, qui naquit à Florence vers 1439, était le fils d'un maçon « *maestro di murare* », Il entra à quatorze ans dans l'atelier de Neri di Bicci, et lorsqu'il en sortit, en 1456, il savait déjà son métier. Nous serions tenté de regarder comme un ouvrage de sa jeunesse le tableau qu'on voit aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts et qui représente *Sainte Barbe debout entre saint Jean-Baptiste et saint Mathias.* Les figures sont un peu raides; la perspective manque dans les tons, dont l'intensité a quelque chose de hasardeux; mais les têtes sont assez lumineuses et l'œuvre est celle d'un bon ouvrier. Cosimo Rosselli avait un goût marqué pour la peinture à fresque, comme on le peut voir à Lucques, dans l'église de Saint-Martin et à Florence, dans celle de Saint-Ambroise, ainsi qu'au cloître de l'Annunziata. Ce n'est pas une production médiocre que la fresque où il a peint *Saint Philippe Benizzi prenant l'habit.* Si cette grande page ne laisse pas dans le souvenir une trace meilleure, c'est que, dans ce merveilleux *cortile* de l'Annunziata, l'attention est captivée et vaincue par le génie du lieu, André del Sarte.

Pendant la période comprise entre 1480 et 1484, Rosselli eut l'honneur d'être appelé à Rome par Sixte IV, qui l'associa à Botticelli, à Domenico Ghirlandaio, à Signorelli, à Pérugin, occupés alors à décorer sa chapelle. Il était difficile de travailler en meilleure compagnie. Rosselli peignit, à la Sixtine, le *Passage de la mer Rouge*, la *Cène*, et la *Prédication de Jésus-Christ au bord du lac de Tibériade.* Un résultat imprévu se produisit alors. Appelé à lutter avec des maîtres qui tous étaient plus grands que lui, Cosimo eut l'étrange fortune de sortir vainqueur de l'espèce de concours organisé par le pape. Il est vrai que le juge du combat était Sixte IV lui-même, et que le saint-père — c'est Vasari qui le dit — n'était pas d'une force suprême sur la peinture, « *non molto s'intendeva di simili cose* ».

Cosimo Rosselli n'en fut pas moins très-fier de son succès. De retour à Florence, il reprit ses travaux habituels; mais l'art ne suffisant pas à remplir ses rêves, il s'adonna, dit-on, aux pratiques de l'alchimie. Vasari l'en blâme ouvertement, et ajoute que, de riche qu'il était, il finit par devenir pauvre. Il ne paraît pas cependant qu'il ait follement gaspillé tout son bien, puisqu'il fit son testament le 25 novembre 1506, et que les nécessiteux ne sont point accoutumés à se donner cette peine. C'est la dernière trace authentique qui nous reste de lui.

Le Musée du Louvre possède de Cosimo Rosselli un tableau important. On y voit la Vierge qui, assise au milieu des airs, présente son Fils à l'adoration des anges, de Marie-Madeleine et de saint Bernard. Bien qu'elle soit inférieure aux grandes œuvres du quinzième siècle, c'est une excellente peinture. On y sent un artiste encore convaincu et déjà en quête des belles formes.

Louvre. — *La Vierge et l'Enfant, adorés par sainte Marie-Madeleine et par saint Bernard.*

Berlin. — Le *Jugement dernier.* — Une *Vierge glorieuse.* Une *Pietà.* — *La Vierge et l'Enfant.*

Florence. Musée des Offices. — *Le Couronnement de la Vierge.*

Académie des Beaux-Arts. — *Sainte Barbe debout entre saint Jean-Baptiste et saint Mathias.* (Gravé dans le recueil de l'Académie.)

Annunziata. (Cloitre.) — *Saint Philippe Benizzi prenant l'habit.* (Fresque.)

Sant'Ambrogio. — *Une Procession.* (Fresque.)

Santa Maria Magdalena de'Pazzi. — Le *Couronnement de la Vierge.* (Gravé dans le volume de Rosini, planche 207. — *La Vierge sur son trône :* auprès d'elle, saint Jacques et saint Pierre.

Londres. National Gallery. — *Saint Jérôme agenouillé devant un crucifix.* Tableau d'autel de la chapelle Rucellai à l'église San Girolamo de Fiesole. Acheté au comte Ricasoli en 1855.

Collection de M. W. Fuller-Maitland. — Le *Sacrifice de la Messe.* Provenant du cabinet Solly et exposé à Manchester en 1857.

Lucques. Église Saint-Martin. — La *Déposition de croix* et trois autres sujets ; fresques restaurées en 1834 par Michele Ridolfi.

Rome. Chapelle Sixtine. — Le *Passage de la mer Rouge.* — La *Cène.* — La *Prédication de Jésus-Christ au bord du lac de Tibériade.*

Saint-Pétersbourg. — *La Vierge sur un trône :* auprès d'elle, l'enfant Jésus tenant à la main un globe d'or sur lequel on lit les mots : *Asia, Africha, Evropia.*

PIERO DI COSIMO

NÉ VERS 1450. — MORT EN 1521.

Cosimo Rosselli n'avait pas pour habitude de travailler seul. Volontiers il se faisait aider par ses élèves, et plus particulièrement par Piero di Lorenzo. C'était le fils d'un orfévre de Florence. On le désigna bientôt sous le nom de son maître, et l'histoire ne l'appelle pas autrement que Piero di Cosimo. Le vrai père, dit à ce propos Vasari, ce n'est pas celui qui donne la vie, mais celui qui enseigne l'art et la vertu.

A quelle époque naquit Piero di Cosimo? Ce n'est pas, comme l'assurent Baldinucci et les dictionnaires, en 1441, puisqu'il était jeune encore lorsque son maître Rosselli l'emmena avec lui à Rome, entre 1480 et 1484. Nous prenons sur nous de modifier une date évidemment inexacte, et, provisoirement, nous proposons 1450, en rappelant d'ailleurs que, par le caractère de son œuvre, Piero appartient au mouvement qui marqua les premières années du seizième siècle. Quoi qu'il en soit, il paraît certain que Cosimo Rosselli, ayant entraîné son élève à la cour de Sixte IV, l'associa dès lors aux travaux dont le pape l'avait chargé. Il lui laissait même quelque initiative. Dans sa grande peinture de la *Prédication de Jésus-Christ au bord du lac de Tibériade,* à la chapelle Sixtine, il lui confia l'exécution du paysage, qui n'est pas, au dire de Vasari, la moins belle partie de l'œuvre. Piero profita de son séjour à Rome pour peindre un certain nombre de portraits. On ne sait trop ce qu'ils sont devenus.

Sauf le temps qu'il consacra à ce voyage, Piero di Cosimo passa sa vie à Florence, et cette vie semble avoir été assez singulière. Vasari insiste beaucoup sur les bizarreries de son caractère. C'était, dit-il, un de ces rêveurs qui vont se repaissant de billevesées et construisant des châteaux en l'air. A l'entendre, Piero, toujours préoccupé et toujours seul, aurait vécu dans un trouble continuel de l'esprit, une sorte de vague démence. Mais l'exagération est visible dans ce récit. Piero di Cosimo était un laborieux artiste. Son imagination infatigable inventait des décorations pour les jours de fête, des chars et des costumes pour les mascarades. La jeunesse florentine s'attacha à ce charmant amuseur. Piero a pu avoir des habitudes, des besoins d'isolement dont Vasari, qui ne connut pas ces mélancolies, s'est étonné de très-bonne foi ; mais c'était après tout un homme de sens, puisqu'en 1504 il fut appelé, avec l'élite des artistes du temps, à donner son avis sur la question de savoir où il convenait de placer le *David* de Michel-Ange. Vers 1508 ou 1509, il devint le maître d'André del Sarte. Ces aventures se concilient mal avec le délire de l'intelligence. En tout cas, de pareilles folies valent autant que la sagesse de bien d'autres.

Vasari fait mourir Piero di Cosimo en 1521. Cette date est vraisemblable, et le caractère de son œuvre est loin de la démentir. Par son goût pour les sujets mythologiques, par la légèreté de son exécution, qui diffère déjà des procédés chers au quinzième siècle, Piero di Cosimo est bien un maître de 1500 ou des années

avoisinantes. Vasari constate un fait, selon nous très-caractéristique, à savoir, que Piero fut influencé par les exemples de Léonard de Vinci. Il aima les colorations légères, la morbidesse du modelé. A le juger par ses tableaux du Musée des Offices, peintures de petite dimension qui racontent, sans trop y croire, les aventures de Persée et d'Andromède, on est tenté de le supposer plus gracieux que robuste, plus délicat que puissant. Piero di Cosimo a renoncé à l'ascétisme, à l'accentuation des formes, à l'énergique individualité des types. A l'heure où Luca Signorelli vit encore, terrible et farouche, il commence à être charmant : c'est l'inventeur des déguisements mythologiques et des mascarades amoureuses.

Musée du Louvre. — Le *Couronnement de la Vierge*, peint pour la chapelle de San Piero Gattolini.

Berlin. — *Le Christ rencontrant saint Jean. — Vénus couchée montre Mars endormi à l'Amour.*

Florence. Musée des Offices. — Les *Noces de Persée. — Un sacrifice dans le temple de Jupiter. — Persée délivrant Andromède. — Andromède délivrée.* (Ces quatre tableaux faisaient sans doute partie des peintures exécutées pour F. del Pugliese.)

Portrait d'un jeune homme. — La Vierge entourée de quatre saints, de sainte Marguerite et de sainte Catherine. (Provenant de l'église des Servites.)

FRANCESCO GRANACCI

NÉ EN 1469. — MORT EN 1544.

Comme Piero di Cosimo, Francesco Granacci est un dessinateur de travestissements et d'allégories. Vasari a décrit ses brillantes inventions dans des pages auxquelles il suffit de renvoyer le lecteur, et qui n'ont plus d'ailleurs qu'un intérêt purement archéologique, puisque les décorations triomphales, les chars pleins de symboles, les pompeuses cavaleries, toutes les merveilles organisées par Granacci pour Lorenzo de Médicis et pour ses amis sont allées où vont les neiges d'antan. Francesco Granacci, né à Florence en 1469 (sa mère déclare dans un acte authentique qu'il a onze ans en 1480), avait fait ses premières études d'artiste dans ce beau jardin de la place Saint-Marc dont nous avons déjà parlé plus d'une fois, et où les Médicis avaient réuni bon nombre de statues antiques. Entré ensuite chez Domenico Ghirlandaio, il y connut bientôt Michel-Ange, qui était plus jeune que lui de cinq ans, et dont il devait rester l'ami. Le premier emploi que Granacci fit de son zèle consista à aider David et Benedetto Ghirlandaio, qui étaient occupés à terminer le tableau d'autel de Santa Maria Novella, que leur frère Domenico, mort vers 1489, avait laissé inachevé.

Bien que son talent manquât d'originalité, il s'acquit un certain renom dans Florence, et l'on crut devoir, en 1504, le nommer membre de la commission chargée d'examiner où il fallait placer le *David* colossal de Michel-Ange. On sait que lorsque ce grand maître commença, en 1508, la voûte de la chapelle Sixtine, il se crut (lui qui savait tout) inhabile au maniement de la fresque, et qu'il fit venir de Florence quelques-uns de ses anciens camarades de l'atelier de Ghirlandaio, pour leur demander conseil et pour l'aider à mettre en train cette œuvre immense. Granacci eut l'honneur d'être un des appelés ; mais, pas plus que les autres, il ne fut élu, Michel-Ange ayant reconnu qu'on n'est jamais bien servi que par son génie.

Francesco Granacci ne paraît pas avoir fait un long séjour à Rome. De retour à Florence, il peignit pour les églises et pour les couvents des tableaux d'un sentiment religieux fort tempéré et d'une élégance un peu banale. Son testament, qu'il rédigea en 1433, nous apprend qu'il possédait quelque bien. Granacci mourut en 1544, sans avoir jamais pu franchir la distance qui sépare le talent du génie, et la réputation de la gloire.

Berlin. — *La Vierge et l'Enfant, entourés de saint Jean-Baptiste et de l'ange Gabriel. — Une jeune fille* (en buste).

Florence. Palais Pitti. — *Sainte Famille.*

Musée des Offices. — *La Cène. — La Vierge donnant la ceinture à saint Thomas.*

Académie des Beaux-Arts. — *La Vierge entourée de quatre saints. — La Vie de sainte Apollonie* (six petits tableaux provenant du couvent érigé sous le vocable de cette sainte).

Londres. Collection de M. Vernon. — *Sainte Famille.*

Collection de M. W. Fuller Maitland. — *La Vierge et Jésus, avec deux anges.* (Tableaux exposés à Manchester en 1857.)

Munich. — *Saint Jérôme. — Sainte Apollonie. — Saint Jean-Baptiste. — Sainte Madeleine.* Ces peintures proviennent du couvent de Sainte-Apollonie, à Florence.

Saint-Pétersbourg. — La *Nativité de Jésus-Christ :* autour de l'Enfant, la Vierge, saint Jérôme, saint François d'Assise et saint Joseph.

GIULIANO BUGIARDINI

NÉ EN 1481. — MORT EN 1556.

Bugiardini nous intéresse parce qu'il fut l'ami de Michel-Ange, et aussi peut-être parce que Vasari l'a poursuivi de ses malicieuses épigrammes. Ce n'était pas un peintre original, et comme il a fait subir à sa manière des changements perpétuels, on éprouve parfois quelque embarras à reconnaître ses ouvrages. Un habile homme, le sculpteur Bertoldo, enseigna les rudiments du dessin à Bugiardini, qui, comme Granacci, se perfectionna par l'étude des antiques réunis dans le jardin des Médicis. C'est là qu'il rencontra Michel-Ange, qui l'aima à cause de sa simplicité, mais en se moquant quelquefois de lui, car Giuliano avait trouvé le moyen d'être orgueilleux avec bonhomie. Les trois jeunes gens, — je veux parler de Michel-Ange, de Granacci et de Bugiardini, — travaillèrent ensemble avec Domenico Ghirlandaio, pendant qu'il peignait la chapelle de Santa Maria Novella. Plus tard, Giuliano se lia avec Mariotto Albertinelli et un peu sans doute avec son collaborateur Fra Bartolomeo. Il eut l'honneur de terminer un tableau que le bon moine avait laissé inachevé, le *Christ mort*, du Palais Pitti. Bugiardini, malgré la présomption dont on l'accuse, ne dédaignait aucun travail. Il restaura — assez pauvrement, s'il en faut croire Vasari — les quatre batailles que Paolo Uccello avait peintes à Gualfonda pour la famille Bartolini. Il ne refusait même pas d'enluminer quelques-unes de ces armoiries et de ces figures symboliques qu'on plaçait sur le cercueil lors des funérailles des gens de noblesse.

Il ne paraît pas que Bugiardini ait souvent quitté Florence. Il fit cependant un voyage à Bologne, où il peignit quelques portraits et deux tableaux qui sont conservés aujourd'hui à la Pinacothèque. Ces tableaux sont intéressants : l'un, qui atteste une certaine jeunesse d'esprit et de pinceau, représente *Saint Jean-Baptiste dans le désert*. Le précurseur, maigre et presque grêle, est assis au pied d'un arbre et boit dans une coquille l'eau puisée à la source voisine. Cette naïve figure se détache sur un fond de paysage qui rappelle les douces campagnes aimées de Raphaël et des maîtres ombriens. L'ensemble est presque primitif; Bugiardini s'y montre plein de candeur, mais sans sécheresse. Dans l'autre tableau du Musée de Bologne, le *Mariage mystique de sainte Catherine*, le caractère de l'art florentin s'accuse davantage, et certains types paraissent empruntés à Fra Bartolomeo. A ces admirations d'écolier, Bugiardini mêle cependant une sorte de sentiment personnel : ainsi, dans cette peinture, la Vierge, qui domine le groupe central, a toute l'individualité d'un portrait.

A son retour à Florence, Bugiardini peignit quelques tableaux religieux, entre autres *la Vierge allaitant l'enfant Jésus* (Musée des Offices). C'est une peinture charmante, et d'une coloration assez vigoureuse, la gamme étant faite de tons rouges et de tons bleus jouant sur un fond brun. L'artiste, habile à se transformer, se révèle ici comme un adhérent d'André del Sarte. En même temps, il peignait des portraits. Nous ne savons ce qu'est devenu celui de l'historien Guichardin, mais nous connaissons celui de Michel-Ange, qui est précieusement conservé à Florence dans la maison Buonarotti. C'est une curieuse effigie, et d'autant plus intéressante que le grand maître y paraît encore assez jeune et qu'il n'a pas cette mine farouche, cette humeur mélancolique que lui donnent ses portraits ordinaires.

Malheureusement pour Bugiardini, il lui vint un jour une idée étrange : il voulut faire un chef-d'œuvre. Il entreprit de peindre, pour un des Rucellai, le *Martyre de sainte Catherine*, très-vaste tableau qui est encore dans la chapelle de cette famille à Santa Maria Novella. Il y travailla douze ans, et Vasari s'égaye au souvenir des peines que le brave artiste dut se donner pour conduire à bien une entreprise tellement au-dessus de ses forces. A en croire le biographe, Bugiardini ne savait comment s'y prendre pour représenter avec quelque vraisemblance les terribles choses qui doivent décemment figurer dans un martyre. Hésitant et perplexe, il effaçait le soir ce qu'il avait fait le matin ; il demandait le conseil, et, plus que cela, la collaboration de Michel-Ange pour dessiner le groupe de soldats qui assistent au supplice de la *Sainte;* le Tribolo modelait pour lui des maquettes en relief qu'il ne savait pas comprendre et reproduire sur une surface plane.

Le *Martyre de sainte Catherine* ne porte guère la trace de l'aide que ces artistes ont, dit-on, prêtée à Bugiardini : ce qu'on y devine, c'est un pénible effort, une stérile fatigue. La coloration est obscure, presque noire par endroits; c'est un tableau où l'expression est très-cherchée, mais qui demeure froid comme toutes les œuvres voulues plutôt que senties. Le talent de Bugiardini n'était pas de taille à se mesurer avec ces grandes machines michelangesques.

Vasari termine sa notice sur Bugiardini par un mot qui lui paraît peindre assez bien le personnage. Un jour, comme il racontait à Bronzino qu'il venait de rencontrer une charmante femme, il cherchait les mots les plus significatifs pour décrire la beauté de cette créature adorable. « Figurez-vous, dit-il enfin à son interlocuteur, figurez-vous une de mes peintures, et vous comprendrez! »

Berlin. — *La Vierge et le Christ avec quatre saints* (signé ivl. flor.). — *La Mort de Lucrèce.* — *La Vierge et l'Enfant.*

Bologne. — *Saint Jean-Baptiste au désert* (signé ivl. flor. f.), provenant de la sacristie de Saint-Étienne.

Mariage mystique de sainte Catherine. Ce tableau, qui provient de la chapelle Albergati, à San Francesco, est signé ivl. flo. fac.

Florence. Musée des Offices. — *La Vierge allaitant l'enfant Jésus.* Les figures sont de grandeur naturelle.

Maison Buonarotti. *Portrait de Michel-Ange.*

Santa Maria Novella. Chapelle Rucellai. — *Le Martyre de sainte Catherine* (gravé dans l'*Étruria pittrice*, pl. 42).

Santa Croce. Sacristie. — *Saint Jean-Baptiste.* — *Saint Ambroise.* — *Saint Antoine.* — *Saint Barthélemy.*

Vienne. — *Les Fils de Jacob poursuivant les ravisseurs de Diana.*

RIDOLFO GHIRLANDAIO

NÉ VERS 1483. — MORT VERS 1560.

Des neuf enfants de Domenico Ghirlandaio, un seul fut peintre, un seul eut le courage de supporter le poids de cette grande renommée. Ridolfo fut moins original et moins puissant que son père, mais ce n'est pas un artiste sans valeur. Il était encore fort jeune, lorsque Domenico mourut, vers 1498, et, cédant aux influences du temps, il suivit d'autres leçons. Un de ses oncles, le mosaïste David, avait été chargé de veiller sur lui. Ridolfo se tourna vers les méthodes nouvelles qui allaient charmer le seizième siècle : il apprit à dessiner devant le fameux carton de Michel-Ange, et il put être bientôt considéré comme une des espérances de l'École. Lorsque Raphaël vint a Florence, les deux jeunes maîtres se connurent et s'aimèrent, et Vasari a raconté comment le Sanzio, retournant à Rome en 1508, confia à Ridolfo le soin de terminer le vêtement (*un panno azzuro*) d'une madone qui lui avait été commandée par un gentilhomme siennois. Les érudits ont agité la question de savoir si cette madone ne serait point la *Belle Jardinière*, du Musée du Louvre. Nous nous garderons bien de nous mêler à ce débat, qui n'intéresse que médiocrement la gloire de Ridolfo Ghirlandaio : le point capital, l'honneur de sa vie, c'est qu'il a été l'ami de Raphaël.

Vasari a cité, en outre, un bon nombre d'ouvrages dus à ce fécond pinceau. Il nous suffira d'indiquer, comme particulièrement caractéristiques, le *Couronnement de la Vierge*, qui fut peint en 1503, et qui est aujourd'hui au Louvre, et un très-beau portrait de femme, qu'on voit au palais Pitti et qui est daté de 1509. Les chefs-d'œuvre de Ridolfo sont, croyons-nous, au Musée des Offices : ce sont deux tableaux qui se font pendants, et qui représentent l'un *Saint Zénobe ressuscitant un enfant;* l'autre, la *Translation des reliques du même saint.* Ce n'est pas vainement qu'on sent couler dans ses veines le sang généreux d'un maître, tel que celui qui avait peint, à la Trinité, les fresques de la chapelle Sassetti. Ridolfo Ghirlandaio s'est souvenu de ses nobles origines. Autour de l'enfant ressuscité par saint Zénobe, il a groupé, comme l'aurait fait son père, une foule de personnages, qui presque tous sont des portraits et dont les têtes ainsi que les costumes étonnent le spectateur par leur vivant caractère. Dans ces deux tableaux des Offices, la coloration est pleine de chaleur, l'exécution est facile et assouplie : c'est même en ce point que Ridolfo s'écarte des procédés en honneur au quinzième siècle : on sent, dans sa manière adoucie et fondue, un contemporain d'André del Sarte et presque un voisin de Pontormo.

Musée du Louvre. — *Le Couronnement de la Vierge* (daté MDIII et provenant du couvent des religieuses de Ripoli).

Berlin. — *Sainte Famille.* — *L'Assomption.*

Florence. Palais Pitti. — *Portrait de femme*, avec la date MDVIII.

Musée des Offices. — *Sainte Famille* (tableau de forme ronde). — *Saint Zénobe ressuscitant un enfant.* — *Translation du corps de saint Zénobe à la cathédrale.*

Prato. Cathédrale. — *La Vierge donnant la ceinture à saint Thomas.*

Saint-Pétersbourg. — *L'Enfant Jésus couché et une croix à la main*; dernière lui, saint Jean-Baptiste à genoux, la Vierge en adoration, et deux anges debout tenant des instruments de musique. — *La Vierge et l'Enfant*; à gauche, saint Jean-Baptiste. — *L'Enfant Jésus, debout sur une table de marbre, embrasse sa mère.*

FRANCESCO DE ROSSI (IL SALVIATI)

NÉ EN 1510. — MORT EN 1563.

Les renseignements abondent sur le Salviati. Vasari, qui fut son camarade d'école, lui a consacré une notice chaleureuse et toute pleine de précieux détails. Il nous apprend que Francesco, après avoir travaillé chez un orfévre, entra ensuite chez Giuliano Bugiardini, habile homme sans doute, mais qui, en raison des hésitations de son talent, n'était peut-être pas très-propre à former des élèves résolus. Francesco de Rossi était encore chez ce maître, lorsqu'il se lia avec Vasari. Leur manière de comprendre l'art était pareille, ils avaient le même culte pour Michel-Ange, ils n'eurent pas de peine à s'entendre. Les deux amis travaillèrent ensemble chez Raphaël de Brescia et chez Bandinelli. Francesco fréquenta aussi l'école d'André del Sarte (1529). A cette époque, il n'avait pas encore vingt ans, mais déjà il commençait à se faire connaître. Un prélat de la cour de Rome, le cardinal Salviati, ayant résolu d'attacher à sa maison un jeune peintre, Francesco lui fut envoyé et il prit dès lors le nom de son protecteur. En l'appelant désormais le Salviati, nous ne ferons que suivre un usage consacré par la tradition.

Lors de la venue de Charles-Quint à Rome, en 1535, Salviati décora de peintures un des arcs de triomphe élevés en l'honneur de ce prince. Ces travaux, où l'allégorie tenait une grande place, convenaient à la tournure de son esprit. Il fit aussi pour Pierre-Louis Farnèse une série de cartons qui représentaient les hauts faits d'Alexandre, et qui, envoyés en Flandre, servirent de modèles aux tapissiers du pays. Il revint ensuite à Florence et fut employé aux peintures décoratives exécutées à l'occasion du mariage du duc Cosme avec Éléonore de Tolède. Il n'acheva cependant pas le travail commencé, étant parti peu après pour Bologne, où il rencontra son camarade Vasari. On le retrouve ensuite à Venise, peignant, dans le palais du patriarche Grimani, une *Histoire de Psyché*, qui existe encore. Après avoir visité Vérone et Mantoue, Salviati revint à Rome, en 1541. Il y passa une partie de sa vie, sauf un assez long séjour qu'il fit à Florence, et pendant lequel il peignit, au second étage du Palais-Vieux, la fresque qui décore la salle de l'Udienza et qui représente l'histoire de Camille.

Il est dans la biographie de Salviati un fait qui nous touche de près et qui aurait dû, ce semble, inquiéter la curiosité des chercheurs français. C'est le voyage qu'il fit à Paris sous le règne de Henri II. La date de cette excursion (1554) nous est donnée par Vasari, qui ajoute que Salviati fut employé par le cardinal de Lorraine à la décoration du château de Dampierre. On est tenté de supposer que c'est à cette époque que l'artiste florentin a dû peindre la *Descente de croix* qui était autrefois à l'église des Célestins, tableau dont Landon a donné une gravure dans les *Annales du Musée* et dont la trace est aujourd'hui perdue. Vasari semble indiquer que Salviati, qui croyait sans doute trouver en France un succès pareil à celui qui avait accueilli le Primatice, n'y réussit pas au gré de ses désirs et se fatigua promptement d'un pays où les réalités restaient toujours au-dessous des promesses. Il revint à Florence et alla mourir à Rome, le 11 novembre 1563.

Salviati fut un très-grand travailleur; le malheur de sa vie, c'est qu'il était né un peu trop tard, et qu'il ne se montra nullement empressé de lutter contre le principe de décadence qui commençait à envahir l'art florentin. Loin de là, il adhéra aux doctrines nouvelles, et quoiqu'il fût en réalité un savant dessinateur, un artiste épris de toutes les élégances, il fut un des plus ardents à donner dans la manière. Sous ce rapport, l'histoire peut le placer à côté de Bronzino; mais il lui fut quelquefois supérieur, notamment dans la

Charité, du Musée des Offices, où l'on retrouve encore de belles attitudes et une ampleur de sentiment qui a son point de départ dans Michel-Ange. Le maniérisme est évident dans l'*Incrédulité de saint Thomas* qu'on voit au Louvre et que Salviati avait peint pour Tomaso Guadagni, qui l'avait fait placer à Lyon dans la chapelle de sa famille. Nous citerons encore, parce qu'elle caractérise essentiellement le talent du maître, une figure allégorique que conserve le Musée de Turin et où l'on peut reconnaître la *Géométrie*, ou, d'une manière plus générale, la personnification de la science. Cette figure n'est pas simple, elle n'est pas naïve; mais elle garde, dans sa grâce un peu contournée, une étrange séduction.

Musée du Louvre. — L'*Incrédulité de saint Thomas*. D'après Vasari, ce tableau, apporté en France par Tomaso Guadagni, fut placé à Lyon « dans la chapelle des Florentins, » ou, pour mieux dire, dans l'église des Jacobins. Il y était encore en 1761. (Voir à ce sujet une curieuse note dans la *Description de Lyon*, par Rivière de Brinais.)

Berlin. — *Saint Jean-Baptiste dans le désert.* — *L'Amour et Psyché.*

Bologne. Eglise Sainte-Christine. — *La Vierge avec l'Enfant, entourés de plusieurs saints.*

Bruxelles. — *Le Christ entre deux apôtres.*

Florence. Palais Pitti. — *La Patience.*

Musée des Offices. — *La Charité.* — *Jésus portant la croix.* — *Artémise pleurant son mari.* — *Portrait d'homme.* — Le portrait de l'artiste.

Palais de la Seigneurie. — Salviati a peint, dans la salle d'audience, une fresque représentant divers épisodes de l'histoire de Camille.

Londres. National Gallery. — *La Charité* (provenant de la collection de M. Beaucousin, achetée en 1860).

Turin. — L'*Adoration des Mages.* — La *Géométrie* (gravée dans le recueil de M. d'Azeglio).

Venise. Palais Grimani. — L'*Histoire de Psyché.*

Vienne. — La *Résurrection de Jésus-Christ.*

ALESSANDRO ALLORI

NÉ EN 1535. — MORT EN 1607.

Alessandro Allori, qui a pris quelquefois le nom de son oncle Bronzino, resta bien au-dessous de lui pour le mérite et pour la renommée. Bien qu'il lui ait été donné de voir à l'œuvre de très-grands artistes, et Michel-Ange lui-même, il appartient à ce groupe des peintres académiques dont personne n'oserait contester la science, mais auxquels manquèrent l'originalité, la candeur, l'émotion vraie. Vasari, qui n'a pu connaître Alessandro Allori que pendant la période de ses débuts, lui a fait une place dans son chapitre *degli Accademici del disegno*, et il a pris soin de nous dire quelles espérances le jeune artiste inspirait à l'École florentine. Élève d'Angiolo Bronzino, qui l'aimait comme s'il eût été son propre fils, Alessandro s'attacha à l'étude de l'anatomie et à l'imitation, plus ou moins intelligente, du grand style que Michel-Ange avait mis à la mode. Un voyage à Rome lui permit d'admirer à la Sixtine la fresque immortelle, le *Jugement dernier*. Il était encore sous le charme de ce chef-d'œuvre lorsque, à son retour à Florence, il fut chargé de décorer une chapelle à l'Annunziata. Il peignit, lui aussi, son *Jugement dernier*, et, comme on le doit penser, il ne se fit pas faute d'utiliser ses souvenirs et d'imiter de son mieux les fières allures de Michel-Ange. Le succès vint de bonne heure au-devant d'Alessandro Allori. Dès l'âge de vingt-cinq ans, il était déjà un peintre habile, ainsi qu'on peut le voir au Musée des Offices dans son taleaub du *Baptême de Jésus-Christ*, qui porte la date de 1560, et où l'on reconnaît un véritable sentiment du dessin.

Alessandro a fait beaucoup de peintures religieuses, dont le caractère est assez froid, et quelques mythologies élégantes, claires, mais sans flamme. Il était également portraitiste. Baldinucci nous apprend qu'il avait surtout le talent de saisir à merveille la ressemblance et la physionomie de ses modèles. Il est certain que plusieurs portraits d'Alessandro ont été attribués à Bronzino, et cette confusion, dont l'oncle pourrait peut-être se plaindre, n'est pas pour le neveu un médiocre éloge.

La vie laborieuse d'Allori se passa sans incidents. Les Médicis l'estimaient et l'employaient. En 1580, il termina la vaste peinture qu'André del Sarte avait laissée inachevée dans la résidence de Poggio à Caiano, *César recevant les tributs du monde*. Lors de l'entrée de Christine de Lorraine à Florence, en 1588, il travailla à la décoration des arcs de triomphe élevés sur le passage de la princesse. Sans être à proprement parler un lettré, Alessandro n'eût pas été incapable d'écrire. Il paraît avoir coordonné, dans un manuscrit dont Baldinucci a vu quelques pages, les nombreuses observations que lui avaient suggérées ses études

anatomiques. Il mourut à Florence, le 22 septembre 1607, laissant un fils, Cristofano Allori, qui rompit avec les traditions qu'il lui avait enseignées. On sait que Cristofano, s'étant enrégimenté sous la bannière de Cigoli et de Passignano, eut si peu de respect pour son père qu'il passa à l'ennemi, c'est-à-dire aux coloristes.

Berlin. — *Portrait d'un jeune homme.* — *La Famille Bonaventura.* — *Bianca Capello.*

Florence. Palais Pitti. — *Prédication de saint Jean-Baptiste.* — *La Vierge et l'Enfant.* — *Le cardinal Ferdinand de Médicis.*

Musée des Offices. — *Baptême de Jésus-Christ* (1560). — *Jésus et la Samaritaine.* — Les *Noces de Cana.* — *Julien de Médicis.* — *Saint François.* — *Betsabée.* — *Le Christ sur la croix.* — *Joseph et la femme de Putiphar.* — *Martyre de saint Laurent.* — *Hercule vainqueur des géants.* — *Saint Pierre marchant sur les eaux.* — *Le Sacrifice d'Abraham* (1601). — Son portrait.

Académie des Beaux-Arts. — L'*Annonciation* (provenant de l'église de Monte Domini).

Sant' Egidio. — *Descente de croix.*

Annunziata. — Le *Jugement dernier.*

Saint-Petersbourg. — *Betsabée au bain.* — *Portrait d'un jeune homme.*

Vienne. — *Jésus-Christ dans la maison de Marthe*, avec la curieuse inscription : A. D. MDCV. ALEXANDER BRONZINVS ALLORIVS CIV. FLO. DVM PINGEBAT MELIVS LINEARE NON POTVIT.

Vente Ledrun. 1810. — *Une Femme assise, tenant un chien sous son bras.* 525 fr.

Vente Pourtalès. 1865. — *Portrait d'une jeune femme.* 980 fr.

SANTI DI TITO

NÉ EN 1538. — MORT EN 1603.

Santi di Tito est encore un de ces *accademici* dont Vasari a parlé avec le tendre intérêt d'un vieillard qui, prêt à quitter l'arène, applaudit aux coups d'essai des jeunes gens dont le talent doit continuer des méthodes aimées. Né à Borgo San Sepolcro en 1538, Santi di Tito travailla d'abord chez un peintre inconnu, Bastiano da Monte Carlo, et il entra ensuite dans l'atelier d'Angiolo Bronzino, l'un des plus illustres professeurs de cette École florentine qui, croyant grandir, s'acheminait vers la décadence. Un autre maniériste, Bandinelli, paraît aussi devoir être compté parmi les maîtres de Santi di Tito. L'élève fit honneur à ses parrains : s'il demeura un coloriste des plus insuffisants, il devint un dessinateur habile.

En 1560, le jeune artiste partit pour Rome. Accueilli par le cardinal Bernardo Salviati, il décora pour lui une chapelle, et fut également employé par le pape Pie IV. Après une absence de quatre ans, il rentra à Florence, et il y trouva immédiatement l'occasion de montrer son talent et son zèle, car il travailla aux peintures décoratives qui furent improvisées à l'occasion des funérailles de Michel-Ange (1564). L'année suivante, il exécuta des travaux analogues, lors des fêtes auxquelles donna lieu le mariage de François de Médicis.

Ces décorations ont péri, mais les églises de Florence conservent un bon nombre de tableaux de Santi di Tito, maître inégal, et qui cependant fut quelquefois sérieux. Dans une peinture qu'on voit à l'Académie des Beaux-Arts et qui représente le *Christ mort sur les genoux de la Vierge,* on trouve encore une trace de sentiment, la preuve d'un effort loyal et en quête de l'expression comme de la forme. Mais ces morceaux sont rares dans l'œuvre de Santi di Tito, qui d'ordinaire peignait vite et avait l'habitude de se faire aider par ses élèves, surtout dans ses portraits. Il avait fait un voyage à Venise, et il n'en était pas revenu plus coloriste, bien qu'il ait eu l'honneur de voir travailler Titien. Il ne visait ni à l'éclat du ton, ni à l'effet lumineux, mais il avait comme dessinateur les plus hautes prétentions. Dessiner était son rêve ; il avait toujours le crayon à la main, et, comme il avait dans son savoir une confiance sans mesure, il allait corrigeant sans cesse, non-seulement les études de ses élèves, mais les ouvrages des maîtres eux-mêmes. Nulle hésitation d'ailleurs dans son travail, qui semblait un jeu. Baldinucci prétend qu'il acheva en une demi-heure le portrait de Christine de Lorraine, « *tanta era la franchezza di suo pennello.* » Le même historien ajoute qu'il se mêlait volontiers d'architecture. Santi di Tito, qui mourut le 25 juillet 1603, laissa un fils, nommé Tiberio, qui termina les tableaux que son père avait laissés inachevés. Une peinture, d'ailleurs peu significative, de Tiberio Titi est conservée dans la maison de Michel-Ange, à Florence.

Musée du Louvre. — *Portrait de femme, assise et la main droite posée sur la poitrine*, dessin à la sanguine (collection Baldinucci).

Berlin. — *La Mise au tombeau.*

Florence. Palais Pitti. — *Portrait d'homme.*

Musée des Offices. — *Tête de jeune fille.* — Le portrait de l'artiste.

Académie des Beaux-Arts. — *L'Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem* (du couvent de Monte Oliveto). — *Jésus-Christ mort, sur les genoux de la Vierge.*

Chapelle des Peintres. — *L'Architecture*, représentée par une femme ailée et couronnée de lauriers (fresque).

San Giovannino de' Cavalieri. — La *Naissance de saint Jean-Baptiste.*

Santa Croce (sacristie). — Le *Crucifiement.*

Santa Felicita. — La *Nativité.*

BERNARDINO POCCETTI

NÉ EN 1548. — MORT EN 1612.

Il existe à Florence, dans le grand cloître de l'Annunziata, et tout près de cette *Madona del Sacco* qui est une des merveilles d'André del Sarte, une série de fresques relatives à l'histoire et à la glorification des fondateurs de l'œuvre des Servites. Parmi ces fresques, il en est une qu'on vous montre avec complaisance et qu'il serait de mauvais goût de ne pas connaître. Elle représente la résurrection miraculeuse d'un jeune noyé, qui, retiré du profond abîme, revient à la vie, grâce aux prières d'un saint personnage, le bienheureux Amideo degli Amidei. Cette figure est d'une expression extraordinaire : on serait tout d'abord tenté de l'attribuer à un maître original et puissant; mais lorsqu'on étudie les fresques voisines qui sont de la même main, on s'aperçoit bien vite que l'auteur n'était pas un génie, et l'on comprend que cette figure excellente n'a été sous un pinceau savant, mais un peu vulgaire, qu'un accident heureux, une rencontre fortuite, une aventure.

L'auteur de ces fresques de l'Annunziata est Bernardino Barbatelli, plus connu sous le nom de Poccetti. On a discuté sur ce surnom, qui, d'après Baldinucci, lui aurait été donné parce que, vivant volontiers dans les tavernes avec de gais compagnons, il aimait à « *sollazarsi col fiasco.* » Le chanoine Pecori prétend au contraire que ce nom de Poccetti avait été porté par la famille Barbatelli, bien avant la naissance de Bernardino. Ses dispositions pour la peinture s'éveillèrent de grand matin. Le peintre Michele (celui qu'on appela Michele di Ridolfo, parce qu'il fut l'élève du fils de Ghirlandaio), l'aperçut un jour dessinant sur les murailles, dans les rues de Florence. Il le prit avec lui et le mit dans la bonne voie. Néanmoins, Poccetti ne fut longtemps qu'un décorateur : il peignit des arabesques et des ornements sur les façades des maisons, et il reçut même, dans sa jeunesse, le surnom de Bernardino *delle facciate.*

Un voyage qu'il fit à Rome, après avoir quitté Michele di Ridolfo, exerça sur son talent une influence heureuse. Accueilli par la famille Chigi et logé à la Farnésine, il n'avait qu'à ouvrir les yeux pour contempler les fresques de Raphaël. Les travaux qu'il exécuta par la suite à Florence et dans diverses villes de la Toscane prouvèrent que cette étude n'avait pas été sans profit pour Poccetti.

On trouvera dans Baldinucci l'énumération très-détaillée et cependant incomplète des peintures à l'huile et des fresques qu'improvisait le rapide pinceau de Poccetti. A la Chartreuse, près de Florence, il peignit la *Vie de saint Bruno ;* il travailla au cloître de Santa Maria Novella, et surtout à l'Annunziata, où l'on peut voir son chef-d'œuvre, *la Résurrection du Noyé.* Ce fut là la bonne fortune de Poccetti. On est autorisé à penser qu'il eût pu renouveler ce succès, s'il avait apporté plus de conviction dans son art et plus de sérieux dans sa vie.

Musée du Louvre. — Un *Jeune homme, la tête nue et l'épée au côté;* dessin au crayon noir sur papier bleu (collection de Mariette).

Florence. Académie des Beaux-Arts. — La *Naissance de Jésus-Christ* (tableau en mauvais état).—Études de diverses figures pour les fresques de l'Annunziata (dessins).

Palais Pitti. — Une des salles du palais Pitti a été décorée par Poccetti, et elle porte son nom.

Musée des Offices. — Le portrait de l'artiste.— Poccetti, qui fut avant tout un décorateur ingénieux, a peint des *grotesques* à la voûte de l'un des corridors et aux plafonds de plusieurs salles du Musée.

Annunziata (Cloître). — Diverses fresques, entre autres la *Résurrection du Noyé.* Ce sujet a été gravé par Salvi, dans le recueil de Rosini (pl. 140). Poccetti a peint aussi les fresques de deux chapelles dans la même église.

Santa Maria del Fiore. — *Les Pèlerins d'Emmaüs.*

Église des Carmes. — La *Vierge en prière.*

Chartreuse. — *Vie de saint Bruno* (fresques).

Vienne. — Une *Jeune Dame en robe rose.*

JACOPO CHIMENTI DA EMPOLI

NÉ EN 1554. — MORT EN 1640.

L'habile peintre qu'on appela, en raison du lieu de sa naissance, Jacopo da Empoli, n'a pu connaître André del Sarte, qui était mort en 1530, et dont le style était d'ailleurs complétement passé de mode depuis que Cigoli et Passignano avaient enseigné les méthodes nouvelles. Il eut pourtant l'honneur de s'éprendre, par une sorte de tendresse rétrospective, de la manière du vieux maître oublié. Après avoir appris à peindre sous la conduite de Tomaso da San Friano, Jacopo da Empoli recommença son apprentissage en copiant les œuvres d'André del Sarte. Nul, au dire de Baldinucci, n'a réussi mieux que lui dans ce travail d'imitation, et il existe de sa main, d'après les ouvrages les plus célèbres du maître, des copies qu'on pourrait prendre pour les originaux.

Mais Jacopo da Empoli ne fut pas seulement un copiste. Il a rempli de ses tableaux les églises et les couvents de la Toscane, et bien que, par certaines défaillances de son talent, il appartienne à une époque de décadence, il semble que le culte qu'il avait voué à André del Sarte lui ait porté bonheur et ait communiqué à son pinceau quelque chose de tendre et de sérieux. Le tableau du Louvre, *la Vierge et l'enfant Jésus entourés de divers saints*, est intéressant, en ce sens qu'il a été peint en 1579, c'est-à-dire à une époque où Empoli n'avait guère plus de vingt-cinq ans. Mais cette peinture ne nous dit pas sur le maître tout ce que nous devons savoir. Son chef-d'œuvre, ou du moins l'un des meilleurs parmi ses tableaux, est *le Christ au Jardin des Oliviers*, que conserve le musée de Madrid. L'accent n'est pas tout à fait original, la coloration n'est pas complétement harmonieuse, mais on voit que, dans le choix des types florentins, Empoli chercha l'expression et le sentiment. C'était un maître convaincu et ce fut l'un des derniers croyants.

Jacopo da Empoli, qui avait travaillé en 1588 aux décorations exécutées en l'honneur de la joyeuse entrée de la princesse Christine de Lorraine, acheva tristement sa vie; il mourut pauvre à Florence le 30 septembre 1640.

MUSÉE DU LOUVRE. — La *Vierge et l'enfant Jésus*, entourés de saint Luc, de saint Yves et de divers personnages. Ce tableau porte l'inscription suivante : *Jacobus Empoli, Florentinus, Clementis filius, faciebat anno ab incarnatione millesimo quingentesimo septuagesimo nono calendas augusti.* Il est gravé dans le recueil de Landon. — *Figure d'homme nu*, dessin à la pierre noire (Collection de Mariette).

FLORENCE. MUSÉE DES OFFICES. — La *Création d'Adam.* — *Portrait de Giovanni Battista Gambetti.* — *L'ivresse de Noé.* — *Le Sacrifice d'Abraham.* — *Saint Yves, protecteur des orphelins.* — *Le portrait de l'artiste.*

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS. — La *Vocation de saint Matthieu.*

MAISON BUONAROTTI. — *Michel-Ange présentant à Léon X le dessin de la façade de San Lorenzo.*

ANNUNZIATA. — *La Vierge, saint Nicolas et plusieurs saints.* — *Jésus-Christ et saint Pierre.*

SANT' EGIDIO. — *L'Assomption de la Vierge.*

SANTA MARIA NOVELLA. — *Saint Hyacinthe.*

SAN FELICE. — *Saint Dominique entouré de plusieurs saints.*

CHARTREUSE. — *La Prédication de Jésus-Christ* (fresque).

LONDRES. COLLECTION DE LADY PITWEL. — *Ecce Homo*, tableau exposé à Manchester en 1857.

MADRID. — *Le Christ au jardin des Oliviers.*

VIENNE. — *Suzanne entrant au bain.* Signé : JACOPO EMPOLI. F. 1600.

VENTURA SALIMBENI

NÉ EN 1557. — MORT EN 1613.

Ventura Salimbeni était né à Sienne, et c'est à Sienne qu'il faut étudier son œuvre. Il eut pour maître son père Arcangelo, et, ayant été pris de bonne heure du goût des voyages, il visita la Lombardie et étudia les œuvres du Corrége. Sous le pontificat de Sixte V, c'est-à-dire entre 1585 et 1590, il demeura quelque temps à Rome, où il fut fort employé. De retour à Sienne, il y exécuta, pour les corporations religieuses et pour les églises, de nombreuses peintures auxquelles manque un peu l'accent personnel, et qui font plus d'honneur à la facilité de Salimbeni qu'à son originalité créatrice. Sa manière est assez lâchée,

car il peignait vite, et elle semble parfois inspirée (moins le sérieux du caractère et de l'émotion) par les œuvres de Sodoma, dont il avait sous les yeux tant de charmants exemplaires.

Ventura Salimbeni travailla aussi à Pise, à Lucques et à Pérouse, où il avait été appelé par le cardinal Bevilacqua, qui lui fit obtenir le titre de *cavaliere* et qui lui permit ensuite de prendre son nom. Nous voyons en effet que Salimbeni est appelé, par certains auteurs, le Bevilacqua, le nom du protecteur remplaçant pour eux celui du protégé. Son aventure, en cela, fut pareille à celle de Francesco de Rossi, devenu pour l'histoire le Salviati.

En 1605, Salimbeni était à Florence, où il travaillait avec Poccetti aux fresques du cloître de l'Annunziata, qui racontent, comme nous l'avons dit, les hauts faits des fondateurs de l'ordre des Servites. Cette décoration, interrompue par un voyage, ne fut achevée qu'en 1608. Deux ans après, Ventura Salimbeni se rendit à Gênes, et, s'étant étroitement lié avec Agostino Tassi, il enrichit de figurines les paysages que peignait son camarade. Bien que les Génois aient paru faire cas de son talent, il revint bientôt à Sienne, et, après avoir achevé un *Christ portant la croix*, qui est une de ses œuvres les plus émues, il mourut dans sa ville natale, en 1613.

Florence. Palais Pitti. — *Sainte Famille.*
Musée des Offices. — *L'Apparition de la Vierge à l'ermite saint Galgano.* — Le portrait de l'artiste.
Annunziata. — Quatre fresques dans le grand cloître.
Pise. Cathédrale. — *Le Miracle de la manne.* — *Les Anges.* Voir sur ce tableau, Grassi, *Pisa e le sue adiacenze* (1851).
Sienne. Confrérie de Sainte-Lucie. — *Le Père éternel.*
Église de la Conception. — *La Trinité.*
Couvent del Santuccio. — *La Vie de saint Galgano* (fresques).
Saint-George. — *Sainte Catherine.*
Saint-Dominique. — *Le Christ crucifié.*
Saint-Augustin. — *Le Christ succombant sous la croix.* Signé : *Opus Venturæ de Salimbenis senensis,* 1612.
Vienne. — *La Vierge, l'enfant Jésus et le petit saint Jean.* (Attribution incertaine.)

ORAZIO GENTILESCHI

NÉ EN 1562. — MORT EN 1646.

Orazio Gentileschi, né à Pise, le 9 juillet 1562, était — par sa mère deux fois mariée — frère d'Aurelio Lomi. Après avoir reçu de lui quelques leçons de dessin, il fut, tout jeune encore, conduit à Rome par un de ses oncles maternels, capitaine dans les troupes pontificales. Gentileschi parut d'abord vouloir se fixer dans la ville des papes ; il s'y maria peut-être, ou du moins c'est à Rome, en 1590, que naquit sa fille Artemisia. De grands travaux lui furent confiés par Clément VIII, par Paul V et par les cardinaux Alobrandini et Borghèse. En 1621, les Génois, ayant envoyé une députation au nouveau pape Grégoire XV, un des ambassadeurs, Antonio Sauli, fut frappé du talent d'Orazio et l'emmena avec lui à Gênes. La manière de Gentileschi, qui, il faut bien le dire, avait perdu tout caractère toscan, fut très-goûtée par les Doria et leurs compatriotes ; sa réputation se répandit même en France, et Baldinucci assure que, mandé par la reine Marie de Médicis, Gentileschi séjourna deux ans dans notre pays. Nous ne savons à quel travail il fut employé.

En 1626, il passa en Angleterre, où Charles Ier lui donna un logement avec des appointements que Walpole qualifie de considérables. Baldinucci, qui avait entendu parler de ce voyage, dit qu'Orazio peignit des plafonds à *Grenuch;* sous cette forme un peu altérée, le lecteur reconnaîtra Greenwich. Ces plafonds étaient sans doute sur toile, puisque, détachés de la voûte, ils furent vendus après la mort du roi ; ils étaient, à la fin du dix-huitième siècle, dans une salle de Marlborough-House. Gentileschi travailla aussi pour le duc de Buckingham et pour d'autres grands seigneurs. Il ne quitta plus l'Angleterre ; il mourut en 1646 et fut enterré, comme catholique, dans la chapelle de Somerset-House. Van Dyck, qui l'avait rencontré à Londres, nous a laissé son portrait. Au curieux qui voudrait étudier de plus près la période anglaise de la vie de Gentileschi, nous indiquerions, comme source d'informations authentiques, les lettres et les extraits de comptes imprimés par M. Noël Sainsbury, dans son précieux volume : *Original papers illustrative of the life of Rubens.*

Mariette, qui parle d'Orazio Gentileschi avec quelque estime, nous le représente comme un peintre assidu

à l'imitation littérale de la nature, et complétement détaché de la folie de l'idéal. Le *Repos de la sainte Famille*, au Louvre, les tableaux des musées de Turin et de Madrid semblent prouver en effet que l'élégance des formes et la beauté des types n'étaient guère au nombre de ses préoccupations. Gentileschi, qui a quelquefois abusé des ombres noires et dont le pinceau est un peu lourd, avait, grâce aux fatalités du temps, oublié ses origines toscanes. On s'étonne qu'en signant l'un des tableaux du Musée de Vienne, il ait pu ajouter à son nom l'ancienne et glorieuse épithète : *florentinus*.

Musée du Louvre. — *Repos de la sainte Famille* (tableau peint en Angleterre pour Charles Ier). Il est décrit par Sandrart dans la notice sur Gentileschi, et il est gravé dans le recueil de Landon.

Portrait d'un jeune homme tenant à la main une tête de mort.

Hampton Court. — *Joseph et la Femme de Putiphar.* — *Une Sibylle.*

Madrid. — *La Vierge, couronnée par deux anges, avec saint Joseph et une sainte.* — *Moïse sauvé des eaux.*

Turin. — *L'Adoration des Mages.* — *L'Annonciation.* (Ce tableau a fait partie des collections du Louvre sous le premier Empire.)

Vienne. — *La Madeleine dans sa grotte.* Signé : *Horatius Gentileschi florentinus.* — *La Fuite en Egypte*, signé : *Horatius Gentileschi f.*

FRANCESCO VANNI

NÉ EN 1563. — MORT EN 1609.

Francesco Vanni est bien un artiste de ce temps troublé où les méthodes les plus diverses et les ambitions les plus contradictoires s'emmêlent dans une sorte d'éclectisme. Cette manière mélangée peut sans doute avoir son prix, mais elle n'aura jamais la candeur originale des fortes écoles. Né à Sienne en 1563, Francesco Vanni, qui devait avoir tant de maîtres, apprit d'abord la peinture auprès d'Arcangelo Salimbeni, le second mari de sa mère. Il aurait pu, ayant sous les yeux de nobles modèles, s'en tenir à la manière de Sodoma ou de Beccafumi. Mais le vent commençait à souffler d'un autre côté, et Francesco n'avait encore que douze ans, lorsqu'il partit pour Bologne. Il y travailla avec Passarotti. Vers 1579, il vint à Rome, et, d'après les conseils de Giovanni de Vechi, il étudia, il dessina les plus beaux morceaux de la statuaire antique. Disons-le bien vite, de tous les apprentissages de Francesco Vanni, c'est celui qui a laissé le moins de trace dans son œuvre peu sévère. Tout en étudiant l'antique, il regardait autour de lui; il vit les peintures de Baroche, alors dans leur première fleur de nouveauté, et il s'enrôla parmi les imitateurs les plus fidèles de cet apôtre de la décadence. Francesco obtint à Rome un succès précoce, et il inspira, dit-on, quelque jalousie au Josépin, qui débutait en même temps que lui. Curieux de s'instruire encore et de connaître toutes les manières, Francesco Vanni entreprit un nouveau voyage; il visita la Lombardie; il s'arrêta à Parme, où il copia plusieurs ouvrages du Corrége. Il s'agissait pour lui, on le voit, de donner à son pinceau de la morbidesse et de la douceur. Il y parvint, et c'est cette suavité qui, avec une certaine fraîcheur de ton, constitue le caractère particulier de son talent.

Rappelé à Rome, Vanni eut pour protecteur le cardinal Boronio, qui le recommanda à Clément VIII. Il peignit un grand tableau pour la cathédrale, et fut nommé chevalier du Christ. Baldinucci a énuméré ses principales œuvres; nous n'avons pas à répéter ce dénombrement. Vanni vint terminer sa vie à Sienne, où il jouissait, comme artiste et comme citoyen, de la plus haute estime. Il y mourut le 25 octobre 1609. Il reste de lui quelques gravures à l'eau-forte : « Toutes ses peintures, dit Baldinucci, respirent une merveilleuse dévotion. » Il ne faudrait pas prendre cet éloge à la lettre. Francesco Vanni ressemble à Baroche, et, comme lui, il mêle au sentiment religieux un peu de coquetterie.

Musée du Louvre. — Le *Repos de la sainte Famille.* — *Martyre de sainte Irène.* — *Repos en Égypte.* — La *Visitation* (grisaille à l'huile sur papier). — Neuf dessins.

Dresde. — *Sainte Famille.*

Florence. Palais Pitti. — *Saint François en extase.*

Musée des Offices. — *Les Fils de Jacob se présentent à Joseph pour acheter du blé.*

Madrid. — *Les Saintes Femmes au tombeau du Christ.*

Pise. Cathédrale. — La *Dispute des Docteurs sur l'Eucharistie.*

Rome. Saint-Pierre. — *La Chute de Simon le Magicien.*

Saint-Pétersbourg. — *L'Innocence*, sous la figure d'une jeune fille qui tient un agneau.

Sienne. Couvent des Carmes. — *Divers Saints.*

Confrérie de Sainte-Lucie. — *Le Martyre de sainte Lucie.*
Saint-Augustin. — Le *Baptême de Constantin.*
Turin. — La *Madeleine* (en buste). — Le *Christ crucifié ;* au pied de la croix, la Vierge, saint François et sainte Rose.
Vienne. — La *Flagellation.* — *La Vierge sur un trône* : devant elle, saint Georges, l'évêque saint Géminien et un ange tenant le modèle d'une église.

Vente Jullienne. 1767. — *Un Religieux invoquant la Vierge,* esquisse en grisaille; 50 l. 4 s. (Vendu 280 livres, à la vente Mariette en 1775.)
Vente Denon. 1826. — *La Vierge dans une gloire*, dessin au bistre, rehaussé de blanc; 21 fr.
Vente Aguado. 1843. — *Sainte Famille*; 1830 fr.
Vente Verstolk de Soelen. 1847. — La *Peste de Milan*, dessin au bistre rehaussé; 251 florins.

BUTILIO MANETTI

NÉ EN 1571. — MORT EN 1637.

Pendant que Francesco Vanni imitait Baroche et ses colorations égayées, son élève Rutilio Manetti, qui était Siennois comme lui, cédait à un caprice plus étrange encore : il s'efforçait de lutter avec le Caravage pour la vigueur des ombres et l'énergie du pinceau. Cette fantaisie, il est vrai, ne lui vint pas tout de suite, et il paraîtrait que pendant sa jeunesse il se contentait d'imiter son maître. Baldinucci, qui n'a d'ailleurs possédé sur Rutilio que des renseignements incomplets, ne dit pas qu'il soit allé à Rome ou à Naples, où il aurait pu voir le Caravage lui-même, puisque le fougueux artiste vécut jusqu'en 1609. L'historien se borne à dresser la liste des ouvrages de Manetti, à citer les nombreux tableaux qu'il exécuta pour les églises de Sienne, et à raconter qu'il travailla à Empoli, à Pise et à Florence. Il fut notamment employé à la Chartreuse, où il peignit diverses scènes empruntées à la vie de la bienheureuse Béatrice, de la bienheureuse Marguerite et des saints qui sont particulièrement en honneur chez les Chartreux.

Peut-être est-ce de ce couvent que provient le curieux tableau du Musée de Madrid, *Sainte Marguerite ressuscitant un enfant*. Dans cette peinture, qui caractérise si bien sa manière, Manetti se montre un pur adhérent du Caravage. L'ombre envahit toute la composition; on ne voit presque plus la tête de l'enfant ressuscité, on voit à peine la sainte qui le rappelle à la vie. Évidemment ces noirceurs sont excessives, mais les figures d'hommes qui soutiennent le petit malade sont superbes d'exécution et de vigueur. Caravage ne peignait pas mieux. Dans ses tableaux religieux, Rutilio Manetti mêlait souvent des détails vulgaires empruntés à la vie réelle : la laideur même ne l'eût pas épouvanté, et, comme celui qu'il avait pris pour modèle, il aurait dit volontiers que l'art n'a d'autre but que la stricte imitation de la nature.

Musée du Louvre. — Le *Repos en Egypte*, grisaille à l'huile sur papier. Ce morceau, qui a appartenu à Mariette, a été gravé à l'eau-forte par Bernardino Capitelli.
Florence. Palais Pitti. — *Réunion de fiancés*, signé : RVTILIVS MANETTI.
Chartreuse. — Diverses peintures relatives à l'histoire de l'ordre des Chartreux.
Madrid. — *Sainte Marguerite ressuscitant un enfant.*
Pise. Cathédrale. — *Élie réveillé par l'ange.*

Sienne. Académie des Beaux-Arts. — *Saint Eloi ressuscitant un mort.*
Ce tableau, peint pour la corporation des orfévres, porte l'inscription suivante : *L'Università e arte degli orefici.* A. D. MDCXXXI.
Saint Paul, demi-figure, avec l'inscription : RUTIL. MANET. F.
Cathédrale. — La *Naissance de la Vierge.*
Hôpital de Monna Agnese. — La *Résurrection.*

MATTEO ROSSELLI

NÉ EN 1578. — MORT EN 1650.

La décadence de l'art florentin, déjà indiquée par les maîtres dont nous venons de dire un mot, s'accentue d'une manière définitive dans les œuvres de Matteo Rosselli. Il sortait pourtant d'une bonne maison, car il était arrière-petit-fils d'un frère de l'excellent peintre Cosimo Rosselli. Mais personne alors, à Florence, ne songeait aux artistes sincères qui avaient brillé au quinzième siècle. Il fut élève de Gregorio Pagani, et déjà ses contemporains faisaient cas de son talent, lorsque, vers 1602, le Passignano le fit venir à Rome et l'associa à ses grands travaux. On prétend que, pendant son séjour dans la ville pontificale, Matteo Rosselli

étudia les grandes œuvres de Raphaël; il le faut croire, puisque les biographes le disent, bien que sa manière n'ait guère conservé la trace de cette inspiration sévère. En 1605, Rosselli était à Florence, et son maître Gregorio Pagani étant venu à mourir, il fut longtemps occupé à terminer les peintures qu'il avait laissées inachevées.

Matteo Rosselli, qui était homme de bon sens et dont la vie fut celle d'un honnête travailleur, a prodigieusement produit; il reste surtout de lui des tableaux de sainteté; ils ne lui coûtaient aucun effort, et comme sa joie était de peindre, même en dehors de tout salaire, il a quelquefois fait cadeau de ses œuvres à des corporations religieuses. Sa manière est faiblement caractérisée, son émotion est assez pauvre, et nous croyons qu'en faisant paraître pour Pierre de Cortone, qu'il rencontra au palais Pitti, une admiration excessive, il s'est un peu compromis. Matteo Rosselli était membre de l'Académie de Florence, et il passait pour un des meilleurs professeurs de l'école. Parmi ses élèves, qui sont en grand nombre, on peut citer de préférence Giovanni da San Giovanni, Francesco Furini, et le charmant graveur Stefano della Bella.

Musée du Louvre. — Le *Repos en Égypte*. — *Le Triomphe de David*, avec l'inscription OPVS MATTHÆI ROSSELLII. FLORENTINI, 1630. Ce tableau provient de la chapelle du château de Saint-Germain en Laye. Une composition analogue se retrouve au palais Pitti.

Florence. Musée des Offices. — Le *Portrait de l'artiste*.

Académie des Beaux-Arts. — L'*Adoration des Mages* (du couvent de l'Annunziata). Le *Baptême de Constantin* (du couvent de Saint-Marc). — *La Conception* : au bas du tableau, divers saints.

Palais Pitti. — Le *Triomphe de David*. D'après Baldinucci, ce tableau aurait été peint en 1621 pour le cardinal Carlo dei Medici.

Maison Buonarotti. — *Michel-Ange présidant à la construction des fortifications de Florence*. — *Retour de Michel-Ange dans sa patrie*. — *Michel-Ange écrivant* (peinture en camaïeu). Divers portraits.

Pise. Cathédrale. — *Le Buisson ardent*.

Vente Pourtalès. 1865. — *La Fille d'Hérodiade portant la tête de saint Jean-Baptiste*.

ARTEMISIA GENTILESCHI

NÉE EN 1590. — MORTE EN 1642.

Il est vraisemblable qu'Artemisia Gentileschi est née à Rome; nous n'hésitons pas cependant à classer cette *virtuosa* parmi les peintres de l'École toscane, car toutes ses origines doivent être cherchées du côté de Pise, et il est vraiment difficile de séparer l'aimable fille de son père Orazio. Celui-ci fut son premier maître; mais Artemisia ne s'en tint pas aux leçons paternelles; elle était d'humeur voyageuse, et elle paraît avoir reçu à Bologne quelques conseils de Guido Reni. Il reste, en effet, dans sa manière et particulièrement dans son coloris, une trace évidente de l'influence bolonaise.

Baldinucci, qui a consacré deux ou trois pages à Artemisia Gentileschi, nous la représente comme *vaghissima d'aspetto*, et Ticozzi ajoute qu'elle était *bella e gentile*. Ainsi douée de toutes les séductions et de toutes les grâces, elle n'eut point de peine à se marier, et elle épousa un certain Pierantonio Schiattesi, sur lequel l'histoire ne fournit aucune donnée. Elle vécut longtemps à Naples avec son mari, et elle en eut une fille. Mais le ménage, heureux d'abord, fut troublé par quelque caprice et les deux époux se séparèrent. Il est curieux à ce propos de trouver, dans une des lettres adressées par Artemisia au commandeur Cassiano del Pozzo, une phrase qui nous paraît significative : « Je vous serai obligée, écrit-elle gaiement, de me donner des nouvelles de la vie ou de la mort de mon mari. »

Ces lettres, dont Bottari nous a conservé le texte, nous apprennent que, pendant la période comprise entre le 24 août 1630 et le 24 novembre 1637, Artemisia Gentileschi a vécu à Naples. Elles prouvent conséquemment que l'habile artiste ne suivit pas son père Orazio, quand il vint se fixer à Londres en 1626. Ce n'est que longtemps après, lorsque son mari l'eut abandonnée, et lorsqu'elle eut marié sa fille, qu'elle vint le rejoindre en Angleterre. La date de ce voyage ne nous est point connue. Mais à cette époque Artemisia n'était plus la jeune femme qu'on avait vue dans Naples « traînant tous les cœurs après soi », elle approchait de la cinquantaine : aussi ne doit-on rien supposer de suspect dans les faveurs dont elle fut comblée par le roi et par les gentilshommes de la cour : les hommages qu'elle reçut ne s'adressaient qu'à son talent. Horace Walpole prétend que, tout en égalant son père dans la peinture d'histoire, elle le surpassa

dans le portrait, et il ajoute qu'elle eut l'honneur de voir poser devant elle plusieurs membres de la famille royale et une foule de grands personnages. Artemisia Gentileschi mourut à Londres en 1642.

Nous connaissons quelques peintures d'Artemisia. L'une des meilleures est son propre portrait, qui appartenait au comte Spencer en 1857, et que nous avons vu à l'Exposition des trésors d'art de Manchester. C'est l'œuvre d'un pinceau résolu ; le dessin est assez serré; l'exécution, loin de trahir la mollesse d'une main féminine, est pleine de fermeté et de certitude. Si nos souvenirs sont fidèles, les tableaux d'Artemisia qu'on peut voir à Florence ne sont pas d'un très-grand caractère. Aussi préférons-nous citer ses ouvrages du Musée de Madrid. L'un est un très-vaste tableau représentant la *Naissance de saint Jean-Baptiste*. Au premier plan, trois femmes prennent soin du nouveau-né; plus loin, on reconnaît Zacharie entouré de quelques autres figures. Ces personnages ne suffisent pas à meubler une aussi grande toile : la peinture est un peu bolonaise, un peu génoise, si l'on veut; les types sont médiocrement accentués, bien qu'une certaine recherche de pureté reste visible dans le dessin. L'autre tableau, bien moins important par ses dimensions, est plus intéressant : c'est un portrait de femme; vue en buste et penchée devant une table, elle s'amuse à caresser deux pigeons, l'un blanc, l'autre noir. Quelques tons rouges égayent son costume bizarre. Cette figure, largement modelée, a beaucoup de relief, et l'exécution est tout à fait mâle et vigoureuse. Le défaut de ce portrait, — et n'est-ce pas la faute ordinaire d'Artemisia? — c'est que les ombres y sont trop noires. Ce fut le malheur du temps. Née en des jours meilleurs, la savante fille d'Orazio Gentileschi aurait eu un coloris plus tendre, un pinceau plus léger et plus doux.

Florence. Palais Pitti. — *Marie Madeleine*. Cette figure, qui paraît être un portrait, est signée *Artemisia Lomi*; cette signature, un peu étrange au premier abord, prouve qu'Artemisia prenait quelquefois le nom de son oncle Aurelio Lomi. Elle a signé *Artemisia Gentileschi* les lettres qu'elle adressait au commandeur del Pozzo. — *Judith*. — Le même sujet.

Musée des Offices. — *Judith et Holopherne*.

Maison Buonarotti. — *Une Figure allégorique*, peinture mentionnée avec éloge par Baldinucci.

Londres. Collection du comte Spencer. — Le portrait de l'artiste. (Exposé à Manchester en 1857.)

Hampton-Court. — Un autre portrait d'Artemisia.

Madrid. — La *Naissance de saint Jean-Baptiste*. — *Une Femme, en buste, caressant deux pigeons*.

FRANCESCO FURINI

NÉ VERS 1600. — MORT EN 1649.

Si l'on ignorait à quel point l'École florentine du dix-septième siècle fut oublieuse de ses traditions, il suffirait, pour l'apprendre, de considérer un instant un tableau de Francesco Furini. Chose étrange pour un Toscan, il a fait le même rêve que l'Albane. Né à Florence vers 1600, d'après Baldinucci, ou en 1604, si l'on adopte la date donnée par Pilkington, Francesco Furini fréquenta successivement les ateliers de Passignano, de Biliverti et de Matteo Rosselli. Il était encore jeune lorsque son père l'envoya à Rome. Il y rencontra Giovanni Mannozzi, qui était alors assez mal en point, et ils trouvèrent moyen de se venir mutuellement en aide. A son retour à Florence, Furini se fit connaître par des tableaux où il introduisait volontiers des femmes nues, son pinceau délicat réussissant assez bien à exprimer les carnations doucement blanchissantes sous le rayon lumineux. Baldinucci reconnaît avec raison que Furini s'était fait une manière *tenerissima e vaga*, et il ajoute que les regards chastes ont eu quelquefois à se plaindre du choix des sujets qu'il traitait de préférence. C'est exagérer un peu et pourtant ce n'est pas mentir. Entre autres tableaux de Furini, nous en connaissons deux qui, sous ce rapport, sont particulièrement significatifs : la *Madeleine au désert*, de l'Académie de Sienne, et les *Filles de Loth*, du Musée de Madrid. La Madeleine, où les parties nues son caressées avec un soin singulier, a quelque chose de voluptueusement tendre; dans le tableau de Madrid, le dessin des figures est sans grandeur; l'Albane a influencé Furini, le coloris est fade et, pour ainsi dire, exsangue; mais le sentiment de je ne sais quelle grâce amoureuse fait palpiter le corps de la jeune fille vue de dos. Cet accent n'est nullement florentin, et il doit surprendre d'autant plus lorsqu'on sait que Furini se fit prêtre ou qu'il exerça du moins, pendant une partie de sa vie, les fonctions de curé de la paroisse de

Santo Sano in Mugello, près de Florence. Il fut d'ailleurs, dit Baldinucci, un prêtre excellent, charitable à ses paroissiens et à tous.

Il va sans dire que, dans sa situation nouvelle, Furini délaissa quelque peu les sujets par trop mondains qui avaient fait sa réputation. Comme un digne élève de Matteo Rosselli, il avait peint de tout temps des scènes religieuses; il y revint, mais, dans ce genre, il n'occupa jamais qu'un rang secondaire. Quant à sa vie, elle aurait été sans aventures, s'il ne lui avait pas pris la fantaisie de se faire prêtre. Est-il besoin d'ajouter qu'il ne persista pas longtemps dans sa résolution, et que, renonçant aux bénéfices de sa cure, il s'installa chez le prince Lorenzo, à la villa della Petraja. En outre, il alla en 1647 passer huit mois à Rome. Rappelé à Florence par la maladie de sa mère, il n'eut pas le temps d'y travailler beaucoup. Il mourut en 1649. La réputation de Francesco Furini ne lui a guère survécu ; mais nous avons cru devoir lui consacrer cette note, parce qu'il est assez singulier de voir un Florentin s'éprendre des blanches nudités de l'Albane.

Florence. Palais Pitti. — *Adam et Ève*. — *Une figure allégorique*.

Maison Buonarotti. — *Voyage de la mère de Michel-Ange à Chiusi*. — *Mort de Michel-Ange*. — *Michel-Ange refusant les offres de Paul III*.— *Michel-Ange instruisant les Florentins* (peintures en camaïeu).

Musée des Offices. — Le portrait de l'artiste.

Londres. Collection du duc de Newcastle. — *Sigismunda*. Tableau exposé à Manchester en 1857.

Sienne. Académie des beaux-arts. — La *Madeleine dans le désert*.

Vienne. — La *Madeleine* (en buste).

BALTHAZAR FRANCESCHINI

NÉ EN 1611. — MORT EN 1689.

Mariette n'a dit qu'un mot de Balthazar Franceschini ; mais ce mot est caractéristique, et nous devons le reproduire : « J'ai des dessins de lui, écrit-il, qui sont tellement dans la manière de Pietro de Cortone, qu'on le croiroit disciple de ce grand peintre. Sa manière lui avoit plu, et il en étoit devenu le partisan et le sectateur. On peut ajouter qu'il ne s'en étoit pas mal trouvé. »

Franceschini, qui naquit en 1611 à Volterre (on l'appelle souvent *Il Volterrano*), s'était instruit à l'école de Matteo Rosselli. Il eut dès sa jeunesse la bonne fortune d'être pris en affection par l'opulente famille des Niccolini, dont les libéralités lui permirent de visiter les principales villes d'Italie. Il vit Bologne, la grande institutrice des peintres au dix-septième siècle; il vit Parme, où il copia les fresques du Corrége. Partout il rencontra la personnalité triomphante de Pierre de Cortone, le maître applaudi de ces temps de décadence : c'est dire sous quelles influences il se forma, c'est indiquer combien son talent dut être voisin de sa manière.

A son arrivée à Florence, Franceschini fut d'abord associé à Giovanni da San Giovanni, qui travaillait alors aux décorations du Palais Pitti; mais la concorde ne dura pas longtemps entre les deux artistes, Giovanni ayant, dit-on, reconnu dans son collaborateur un rival redoutable et ayant trouvé le moyen de l'évincer. Franceschini n'en fut pas moins employé par les corporations religieuses et par les grands seigneurs. Il travailla à Florence, à Volterre, à Rome, faisant peu de tableaux de chevalet, et se plaisant de préférence aux vastes machines pleines de fracas. Son chef-d'œuvre en ce genre est l'immense fresque qui éclaire et réjouit la voûte de l'église de l'Annunziata. Il y a représenté l'*Assomption de la Vierge* : c'est une somptueuse décoration d'opéra, « admirablement peinte, » dit le président de Brosses, et bien digne de plaire en effet au spirituel critique qui traitait de barbares tous les maîtres glorieux du quinzième siècle et qui n'était vraiment à l'aise que devant Pierre de Cortone et son imitateur Franceschini.

Florence. Palais Pitti. — *L'Amour vénal*. — *L'Amour endormi*.

Musée des Offices. — *Saint Pierre*. — *Sainte Catherine de Sienne méditant devant le crucifix*. — *Un Frère de l'ordre des Augustins*. — Le portrait de l'artiste.

Sant' Egidio. — *Saint Louis*.

Annunziata. — La voûte de l'église, grande fresque représentant l'*Assomption de la Vierge*. D'après une ancienne description de Florence, Franceschini aurait été aidé, dans cet immense travail, par son élève Cosimo Ulivelli.

On trouvera dans le recueil de Bottari (II, p. 118) une lettre sans date adressée par Franceschini à Domenico Tempesti.

BENEDETTO LUTI

NÉ EN 1666. — MORT EN 1724.

Benedetto Luti est le dernier des peintres florentins dont l'histoire puisse faire mention. Il représente la décadence accomplie et fière d'elle-même ; il résume, dans son fade agrément, toutes les ambitions et toutes les chutes. Sa vie fut naturellement très-glorieuse. C'est pour de tels hommes que sont faites les couronnes. Élève de Domenico Gabbiani, il travailla d'abord à Pise. Il y était déjà en 1684, et c'est de là qu'il écrivait à son maître une curieuse lettre qu'on trouvera dans le recueil de Bottari, et par laquelle, après avoir rendu compte à Gabbiani de ses travaux et de ses études, il lui demande la permission de copier un tableau de Dominiquin.

Benedetto était déjà conquis aux modes nouvelles, lorsqu'il partit pour Rome dans le dessein d'entrer à l'école de Ciro Ferri, le continuateur de Pierre de Cortone. Mais Ferri étant mort en 1689, Luti put à peine prendre de lui quelques leçons. Il travailla seul et devint l'un des artistes les plus considérables de son temps. Il peignait à fresque, à l'huile, au pastel, et c'est peut-être dans ce genre qu'il a mérité sa meilleure gloire. Le pape Clément XI lui confia de grands travaux ; l'empereur l'anoblit, les étrangers de distinction, qui arrivaient à Rome, n'avaient garde de l'oublier dans leurs visites.

Luti était d'ailleurs un amateur assez expert; il avait formé une collection de dessins et d'estampes qui fut vendue après sa mort ; au besoin, il gravait avec esprit, et Mariette a vu de lui une eau-forte d'après un paysage du Guerchin. Comme peintre, il est maniéré et fade, ayant beaucoup aimé Pierre de Cortone et les autres maîtres de la décadence. Un de ses tableaux les plus importants est le *Moïse sauvé des eaux*, qu'on peut voir au Musée des Offices. L'œuvre de Benedetto est facile, sans accent dans les lignes, qui sont molles et rondes, sans décision dans le coloris, qui est celui des enlumineurs d'éventails. L'affadissement du pastel, avec ses bleus, ses blonds, ses nuances galantes, a passé dans sa peinture. Benedetto Luti est mort à Rome en 1724. Que faut-il dire encore ? C'est le maître de Jean-Baptiste et de Carle Vanloo, et qu'est-il lui-même, sinon un Vanloo ?

Musée du Louvre. — La *Madeleine tenant un crucifix*. — La *Madeleine en méditation*.

Florence. Musée des Offices. — *Moïse sauvé des eaux*. — Le *Portrait de l'artiste*.

Hampton-Court. — *James Stuart*.

Pise. Cathédrale. — *Saint Xavier prenant l'habit*. Il est fait mention de ce tableau dans une lettre de B. Luti, écrite de Rome le 14 mai 1712.

Saint-Pétersbourg. — *La Vierge assise et lisant ; auprès d'elle, l'enfant Jésus endormi, sainte Elisabeth et le petit saint Jean*. — *Buste d'un jeune garçon*.

Vente de Heineken. 1757. — *Daphné changé en laurier*; 1,500 livres.

Vente Mariette. 1775. — La *Madeleine expirante*, dessin au bistre rehaussé de blanc (gravé par M. Paul Chenay).

Vente Denon. 1826. — La *Madeleine dans le désert*; 250 fr.

PAUL MANTZ.

Paris. — Imprimerie Jules Le Clere et Cie, rue Cassette, 29.

ÉCOLE FLORENTINE

LISTE DES GRAVURES

INTERCALÉES DANS LE TEXTE

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
1402-1428 MASACCIO.	Portrait.	A. PAQUIER.	J. GUILLAUME.
»	Adam et Eve chassés par l'Ange.	»	DELANGLE.
»	Saint Pierre et saint Paul faisant l'aumône. .	»	GUILLAUME.
»	Résurrection du fils de l'empereur.	»	F. SIMON.
»	Saint Pierre et saint Paul guérissant les malades avec leur ombre.	»	J. GUILLAUME.
1412-1469 LIPPI (FRA-FILIPPO).	Portrait.	L. PARENT.	J. GUILLAUME.
»	Portrait de Lucrezia Buti.	»	BREVIÈRE.
»	La sainte Vierge et Jésus.	H. CABASSON.	PANNEMAKER.
»	La Nativité.	A. R.	BREVIÈRE.
»	Saint Augustin	H. CABASSON.	GAUCHARD.
1424-1485 GOZZOLI (BENOZZO).	Portrait.	E. BOCOURT.	DELANGLE.
»	Les deux Cavaliers.	PARENT.	TREMELAT.
»	Le Triomphe de saint Thomas d'Aquin. . .	»	GUILLAUME.
1441-1524 SIGNORELLI (LUCA).	Portrait.	E. BOCOURT.	ETTLING.
»	Un homme en portant un autre.	C. METTAIS.	SOTAIN.
»	La Vierge.	PAQUIER.	D. DUMONT.
»	La Communion des Apôtres.	»	F. SIMON.
»	La Naissance de la Vierge	C. METTAIS.	L. CHAPON.
1447-1515 BOTTICELLI (SANDRO).	Portrait.	E. BOCOURT.	J. GUILLAUME.
»	La Vierge et Jésus.	C. METTAIS.	REGNIER FILS.
»	La Vierge avec l'Enfant entourée de Saints. .	PAQUIER.	DEGREEF.
»	La Vierge couronnée par les Anges	METTAIS.	»
»	Le Couronnement de la Vierge.	PAQUIER.	SIMON.
1449-1498 GHIRLANDAIO (DOMENICO).	Portrait.	E. BOCOURT.	J. ETTLING.
»	Deux figures, fragment d'une Fresque . . .	PAQUIER.	D. DUMONT.
»	La Visitation.	C. METTAIS.	J. ROBERT.
»	Saint Joachim repoussè du Temple	PAQUIER.	DELANGLE.
»	Miracle de saint François.	C. METTAIS.	J. GUILLAUME.
1452-1519 VINCI (LÉONARD DE).	Portrait.	E. BOCOURT.	COSTE.
»	La Vierge sur les genoux de sainte Anne. .	CABASSON.	PANNEMAKER.
»	La Vierge au bas relief.	VERDEIL.	VERDEIL.
»	Modestie et Vanité.	A. PAQUIER.	L. CHAPON.
»	Tête de Christ.	»	F. SIMON.
»	La Vierge aux Rochers.	CABASSON.	A. GUSMAND.
»	Trois caricatures.	E. BOCOURT.	L. CHAPON.
»	L'Education de Jésus.	»	J. GUILLAUME.
»	Le duc Sforza.	L. C.	DUPRÉ.
»	La Cène.	CABASSON.	PANNEMAKER.
»	Etude sur les proportions.	»	»
»	Sainte Anne et la Vierge.	L. C.	SOTAIN.
»	Tête de vieillard.	E. BOCOURT.	F. SIMON.
»	Joconde.	CABASSON.	PANNEMAKER.
»	Le Carton.	»	DUPRÉ.
»	Saint Jean.	»	RAPINE.
»	Léonard d'après lui-même	E. BOCOURT.	J. GUILLAUME.
1459-1537 CREDI (LORENZO DI).	Portrait.	BOCOURT.	SOTAIN.
»	La Vierge en méditation.	A. D.	»
»	Noli me tangere.	METTAIS.	L. CHAPON.

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
1459-1537 CREDI (Lorenzo di).	La Vierge présentant l'Enfant Jésus à saint Julien et saint Nicolas	Mettais.	Chapon.
»	La Vierge adorant l'enfant Jésus	A. Paquier.	Hotelin-Hurel.
1460-1505 LIPPI (Filippino).	Portrait	E. Bocourt.	J. Guillaume.
»	La Vierge et l'Enfant Jésus	Paquier.	Delangle.
»	La Dispute de saint Thomas d'Aquin	C. Mettais.	L. Chapon.
»	L'apparition de la Vierge à saint Bernard	Paquier.	A. Gusman.
»	La Délivrance de saint Pierre	»	Delangle.
1466-1524 GARBO (R. del).	Portrait	Bocourt.	Ettling.
»	La Résurrection	»	»
»	Le Couronnement de la Vierge	C. Mettais.	J. Guillaume.
1469-1517 BARTOLOMEO (Fra).	Portrait	E. Bocourt.	J. Ettling.
»	Le portrait de Savonarole	A. Paquier.	J. Robert.
»	La Présentation au Temple	»	Delangle.
»	Madone et Saints	»	L. Chapon.
»	La Vierge et sainte Catherine de Sienne	»	Ettling.
»	Le Sauveur du monde	»	L. Chapon.
»	Couronnement de la Vierge	»	»
1475?-1520? ALBERTINELLI (Mariotto).	Portrait	E. Bocourt.	J. Guillaume.
»	Madeleine et Notre-Seigneur	C. Mettais.	Regnier fils.
»	La Vierge, saint Jérôme et saint Zénobe	»	Regnier.
1475-1563 BUONARROTI (Michel-Ange).	Portrait	E. Bocourt.	L. Chapon.
»	Tête de Faune	»	»
»	Le Carton de Pise	»	»
»	David de Florence	»	»
»	David (dessin à la plume)	»	Photogravure.
»	Le prophète Isaïe	»	L. Chapon.
»	La Vierge de Florence	»	Sotain.
»	La Sibylle de Lybie	»	L. Chapon.
»	» D'Erythrée	»	»
»	Création de la terre	»	»
»	» de l'homme	»	»
»	» de la femme	»	»
»	La Tentation	»	»
»	Le prophète Daniel	»	»
»	Le Tombeau de Jules II	»	»
»	La Sibylle de Delphes	»	»
»	Le prophète Ezéchiel	»	»
»	Le Tombeau de Laurent de Médicis,	»	»
»	» de Julien de Médicis	»	»
»	Moïse	»	»
»	Figure nue de la voûte	»	»
»	Le Jugement dernier (Dessin à la plume)	»	Photogravure.
»	La coupole de Saint-Pierre	»	L. Chapon.
»	Le Jeune Homme assis	P.	
»	Tête de vieille Romaine	P.	D.
»	La Coupole comparée au plan du maître	B.	Photogravure.
»	La Figure effrayée	P.	
»	Le Cupidon		
1483-1525 BIGIO (Francia).	Portrait	E. Bocourt.	J. Guillaume.
»	La Présentation au Temple	Paquier.	Ettling.
»	Le Temple d'Hercule	»	F. Simon.
1487-1537 PERUZZI (Balthazar),	Portrait	Bocourt.	J. Ettling.
»	Androclès et son lion	N. Parent	Sotain.
»	La Vierge assise, tenant l'Enfant Jésus	C. Mettais.	E. Sotain.
»	L'Adoration des rois	»	J. Guillaume.
»	Sainte Famille	»	D. Verdeil.
1486-1551 BECCAFUMI.	Portrait	Paquier.	J. Guillaume.
»	Un homme nu à terre	E. Lorsay.	Ettling.
»	Jésus au jardin des Oliviers	»	Delangle.
»	Le Pavé de Sienne	A. Paquier.	F. Simon.
»	Sainte Famille	C. Mettais.	Dupré.

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
1488-1530 SARTE (André del).	Portrait.	J. B.	J. Faonion.
»	La Vierge au livre	A. H. Cabasson.	L. Chapon.
»	Tobie et l'Ange.	A. Paquier.	J. Guillaume.
»	La Vierge au sac.	A. H. Cabasson.	A. Gusmand.
»	Mise au tombeau.		
»	Madone du trône.	Paquier.	Delangle.
»	Déposition de croix.	»	Dupré.
»	La Charité.	A. H. Cabasson.	A. Gusmand.
»	La dispute de la Trinité	Mettais.	»
»	Sainte Agnès.	A. H. Cabasson.	Pannemaker.
»	Les quatre Saints.	A. Paquier.	Simon.
1494-1556 LE PONTORMO.	Portrait.	E. Bocourt.	Ettling.
»	Portrait d'homme.	Paquier.	Guillaume.
»	La Vierge et Jésus entourés de Saints.	C. Mettais.	Delangle
»	La Visitation.	»	J. Robert.
»	Joseph conduit en prison.	A. Paquier.	L. Chapon.
1496?-1541 LE ROSSO.	Portrait.	U. P.	J. Guillaume.
»	Le Christ au tombeau.	Carloni.	N. Linton.
»	La Nymphe de Fontainebleau.	U. Parent.	J. Guillaume.
»	La Vierge du palais Pitti.	Carloni.	Dupré.
»	Les six Danseuses.	Wattier.	»
1502-1572 BRONZINO (Angiolo).	Portrait.	Bocourt.	Ettling.
»	Enfant tenant un oiseau.	A. Paquier.	Guillaume.
»	Portrait d'un sculpteur.	»	»
»	Sainte Famille.	»	J. Robert.
»	Le Christ apparaît à Madeleine.	»	Delangle.
1509-1566 VOLTERRE (Daniel de)	Portrait.	Bocourt.	J. Ettling.
»	Statue équestre de Henri II.	C. Mettais	L. Chapon.
»	David tuant Goliath.	»	»
»	La Descente de Croix.	A. Paquier.	J. Robert.
»	Le Massacre des Innocents.	C. Mettais.	Delangle.
1512-1574 VASARI.	Portrait.	E. Bocourt.	J. Guillaume.
»	L'Assomption.	Mettais.	Hildebrand.
»	La Salutation angélique.	»	Regnier et fils.
»	La Cène de saint Grégoire.	Paquier.	Delangle.
»	Les six Poëtes.	E. Lorsay.	J. Regnier.
1558-1638 PASSIGNANO.	Portrait.	E. Bocourt.	J. Guillaume.
»	Portrait d'homme.	»	»
»	L'Invention de la Croix.	C. Mettais.	D. C. Verdeil
1559-1613 CIGOLI.	Portrait	Paquier.	L. Chapon
»	Saint François en prière.	»	Sotain.
»	La Fuite en Egypte.	C. Mettais.	Delangle.
1577-1621 ALLORI.	Portrait.	J. Gagniet.	Trichon.
»	La Vierge couronnée par son divin Fils.	»	Regnier.
»	Judith emportant la tête d'Holopherne.	»	J. Guillaume.
1590-1636 MANNOZZI.	Portrait.	E. Bocourt.	Delangle.
»	La Peinture et l'Amour.	U. Parent.	J. Guillaume.
»	La Madone et l'Enfant Jésus.	»	»
1611-1650 TESTA (Pietro).	Portrait	Paquier.	J. Ettling.
»	Le Martyre d'un chrétien.	Monot.	Méaulle.
»	L'Education d'Achille.	E. Lorsay.	J. Ansseau.
1616-1686 DOLCI (Carolo).	Portrait.	G.	Chevauchet.
»	Une Sainte en prière.	A. Paquier.	Carbonneau.
»	La Sagesse de Jésus.	»	Gauchard.

MAITRES DE L'ÉCOLE FLORENTINE

Les noms précédés d'un * se trouvent dans l'Appendice à la page indiquée.

TABLE CHRONOLOGIQUE.

N. B. Le relieur suivra l'ordre de cette table.

TABLE ALPHABÉTIQUE.

PARIS. — IMP. JULES LE CLERE ET Ce, RUE CASSETTE, 29.







